EDEBİYAT · TARİH · POLİTİKA · FELSEFE

DEFTER

KIŞ 1992 · YIL: BEŞ · SAYI: ONDOKUZ

İÇİNDEKİLER

- Güller
  İskender Savaşır

- Şirin'in Şaşkınlığı
  Orhan Pamuk

- Siyaset ve Siyaset Dışı
  Ahmet Oktay

- 80'li Yıllar Şiiri ve Şairleri Üzerine On İddia
  Haydar Ergülen

- Üç Kuşak Üç Kimlik Üç Vatan Arasında Kıbrıslıtürk Şiiri
  Mehmet Yaşın

- Modern Türk Şirinde Tanpınar ve Dıranas'ın Yeri
  Evren Erem

- Ölüm Üzerine Düşünceler
  Zeynep Sayın

- İki Kişilik Dünya
  Ahmet Güntan

- Chet's Romance
  Yıldırım Türker

- Aydınlanma, Postmodern ve Kayıp Halka
  Hakkı Hünler

- Metropol ve Korku
  Meltem Ahıska

- No Comment
  İlhan Berk

- İlhan Berk ile Söyleşi
  İlhan Berk; Haz. Orhan Koçak, İskender Savaşır
- Şiirler
  İlhan Berk

- Ne Zaman İlhan Berk Okusam...
  Haydar Ergülen

- Kalmak İmkânsız
  Orhan Koçak

- İkram
  Niyazi Doyran

- Kapı Aralığı
  Halil İbrahim Özcan

- Feminist İyimserlik... Nereye Kadar?
  Gülnur Savran

ŞİİR

- Şiirler; Salih Ecer, Enver Topaloğlu, Hasan Aydın

G Ü L L E R

iskender Savaşır

1

Güller; onları bırakan bir sahtekâr olduğunda bile yine güzel. Bir aspirin atmayı ihmal etmeden içine yerleştirdiğim vazodan fışkırıyor, onu inkâr ediyorlar.

Günlerdir kendimi şu soruyu sorarken tasarlıyorum: "Niçin taşındım Şile'ye? Bir ışıktan ötürü..."

Sene 1991
Mevsim Sonbahar
Ne arkamızda zeytin bahçesi
Ne önümde yâr (Ya da belki: Arkanda yâr).

Kırmızı değil pembe, beş tane gül. Ne diyeyim?

"Beyhude olan görünüşte hiçbir şeyle sonuçlanmayan, sonuçlanmayacak olandır. Ama her şey, sevdalı bir özne olan bana bir olgu olarak değil, yorumlanması gereken bir işaretmiş gibi görünüyor. Aşığın bakışında olgular ancak işarete dönüştüklerinde bir sonuca yol açabilirler: önemli olan (hâlelerinden ötürü) işaretlerdir, olgular değil. Öteki bana yeni bir telefon numarası verdiyse, bu neyin işareti olabilir? Sırf aramanın keyfi için *hemen* arayabileceğimin mi yoksa *gerektiğinde* mi? Soruyu nasıl yanıtladığım onu da yorumlamak zorunda bırakacak ve böylelikle aramızda fırtınalı imgesel manevralar başlatacak bir işarettir. *Herşey bir işarettir:* kendi kendimi bu önermeyle tuzağa düşürüyor, hesaplamalara mahkûm ediyor, tad almaktan alıkoyuyorum."

Küçük küçük dokunuşlarla

Özel günler; yaş günleri, yıldönümleri. En belirgin yönleri zamanı düzenlemeleri; geçmiş dönemi toparlamaları, bir bütün halinde kavranabilmesi için bir olanak sağlamaları. Ama onlara da yardım etmek, özen göstermek gerekir. Körfez krizinin yaşandığı ("duvarın yıkıldığı"), yalnız sevgilerin —aşkın— değil, bütün ilişkilerin sınandığı bir yılı sonuçlandıracak, sonuçlandıracağı umulan bir yaşgününün ancak derme çatma bir kut-

lamayla kutlanabilmesi bundan; dilerseniz "sonunu öncesine uygun kılmak ("Böyle hayata böyle ölüm")[1] gibi estetik bir kaygı" diye geçiştirebileceğiniz bir özenden ötürü.

Sonra hatırlama araçları. Örneğin "Ortaköy'de bir şenlikle kutladığımız yılbaşı" dendiğinde kasdedilen, tek bir gece, yalnızca yılbaşının kutlandığı *o* gece değildir. Hatırlanan, kavramsallaştırılması güç... bir ilkeye?... bir kıstasa?... bir imgeye göre düzenlenmiş bir zaman aralığıdır. İmge kendi kendisini kurmak için yaşananları, yaşanmışları bir arındırma sürecinden geçirir, kimi anları —"bastırmasa" da— başka bir hatırlama kipine terkeder, hatta sürgün eder. İmgenin sahte olduğu anlamına gelmez bu.

(Güller geleli dört gün oldu; kokularını ancak şimdi yaymaya başladılar. Çürümenin ilk belirtisi...?)

İmge yalnızca kimi anları başka hatırlama kiplerine mahkûm edip kimilerini kendinde toparlamakla kalmaz; parıltısı, o anların toplamını aşar; ufuk kararmış, vaadler çoktan geride bırakılmış da olsa imge her tek ânın kasdettiği ufuktan, taşıdığı vaadden bir şeyler barındırır; parıltısını yaşananlara olduğu kadar, bu anlamda yaşan(a)mayanlara da borçludur.

Örneği işlemeye devam edelim: "Ortaköy'deki şenlikle kutlanan yılbaşı" imgesinin toparladığı, düzenlediği, bütünlemeye çalıştığı zaman boyunca denenen şey, diyelim ki, bir sıradanlıkla buluşma çabasıydı. O sıralarda bu çabayı Heidegger'in olduğunu sandığım bir düşünceyle açıklamaya, anlamlandırmaya çalışıyordum.

(Dünden beri güllerden yalnız biri boynunu büktü.)

• "Bak ne diyeceğim: Hayatı seviyorum, işte bir itiraf sana. Al bu itirafı, sakla. Şimdiye kadar hiç kimseye böyle bir itirafta bulunmadım. Hayattan nefret ettiğim, korktuğum, hayatı hor gördüğüm, ondan tiksindiğim söylendi. Bu konuda söylenenlere seve seve kulak verdim, gururumu okşadı hepsi; ama eskiden nasılsa yine öyle yalan yanlış şeyler. Hayatı seviyorum. Olağanüstü'nün, şeytani olanın bir ideal olarak nasıl baştacı edilebileceğine bir türlü akıl erdiremem. Hayır, hayat kanlı bir büyüklük ye vahşi bir güzelliği içeren bir vizyon, alışılmamış bir nesne değildir; akıl ve sanatın karşısında yer alıp dünya durdukça duracak bir nesne kimliğiyle biz normal dışı kişilere sunar kendini; normal, yakışık alır ve sevilmeye değer şey, bizim özlemlerimizin ülkesidir, o baştançıkancı bayağılı içinde hayattır bu ülke! En son ve en derin hayranlık konusunu açıkgözlülüğün, egsantrikliğin, şeytaniliğin oluşturmadığı, masum, basit ve canlı olana karşı özlem duymayan, biraz dostluğun, teslimiyetin, senli benliliğin, biraz insan mutlu-

1 "To balance this life, this death" Yeats.

luğunun özlemini çekmeyen, sıradanlığın hazlanna karşı o yakıp kavurucu özlemi içten içe hissetmeyen sanatçıya sanatçı demek için bin şahit ister. Edebiyatla uğraşan kimseyi sanatçı yapacak bir şey varsa, o da insanlığa, yaşama ve sıradanlığa karşı benim duyduğum sevgidir. Tüm sıcaklık, iyilik ve mizah bu sevgiden kaynaklanır."

Ama sıradanlık, yüzünün senin hiçbir zaman barışamayacağın yönlerinden birini daha o yılbaşı gecesinde göstermişti sana. O gece patlak veren küçük ama kor şiddetle senin yıllar —üç küsûr— sonra karşılaşacağın düşüncesizliğin, bönlüğün kötülüğü arasındaki mesafenin o kadar da büyük olmadığı daha o zaman da sezilebilirdi.[2]

Ya da belki de "şimdi keşfedilen şey o zaman da söylenebilirdi" demek gerekiyor; "sezilebilirdi" değil.

Sözler ışıklarını, yol göstericiliklerini, yol açabilmelerini kendi aydınlatamadıkları, aydınlatamayacaklan bir dayanağa borçlu.

2. Bülent Somay şu son iki üç yılın benim için Ortaköy'deki şenlikle birkaç gün öncesinin güllerinin çerçevelediği zaman aralığının bize —hepimize— gösterdiği şeyi, kötülüğün şiddet kipindeki varoluşuyla, bönlük, düşüncesizlik kipindeki varoluşu arasındaki ilişkiyi, başka, hepimiz açısından çok daha genel —dışsal— bir düzeyde yaşanmış imgelerle ifade etmişti.

"Geçenlerde televizyonda Iraklıların eline geçen Amerikalı ve İngiliz pilotlar gösterildi. İzlerken televizyonun sesi kapalıydı, neler söylediklerini duymadım. Sonradan gazete okudum; "Bu savaş haksızdır" filan demişler. Belki samimidirler, belki de korkudan öyle demişlerdir, bilemem. Ama önemli olan seyrettiğim o "sessiz" filmdeki pilotların yüzleriydi. O yüzlerdeki ifadeye bir tek kelime yakıştırabiliyorum: Dehşet. (...) Esir düşen pilotlar esir düşene kadar dehşetle tanışmamışlardı: Çünkü savaş Vietnam'daki gibi yüzyüze, göğüs göğüse geçmiyor. Düşman dediğin, bilgisayar ekranında ışıklı bir nokta. Tıpkı bir bilgisayar oyunundaki gibi. Elindeki joystick'in düğmesine basınca, ışık yok oluyor. Geçenlerde televizyonda bir Suudi pilotun iki Irak uçağını vurması "naklen" gösterildi. Televizyonda birtakım ışıklı noktalar, daireler filan görüldü. Bir yandan da pilot "Hedef, hedef diye haykırıyordu. Anlatıcı da aynı heyecana kapıldı. Sonunda "İşte ekranın altından füze çıkıyör" dedi. Füze dediği bir başka ışıklı nokta. Sonra ekrandaki noktalardan biri kayboldu. Sonra ikincisi. "Tam isabet" dedi anlatıcı. Televizyonda görünmeyen, bu arada iki Iraklı pilotun ölmüş olduğuydu. İki ışıklı nokta kayboldu, iki insan öldü." ("Mistah Bush He Dead" *Demokrat,* Sayı 9, Şubat 1991).

Düşürülen uçaklardan, onları televizyonda seyreden Amerikalılar'dan (ve Türkler'den) bahseden Bülent Somay'la, kapıma bırakılan beş pembe gülden bahseden ben, aynı şeyi mi anlatmaya çalışıyoruz? Olumlu yanıt verilmesi güç bir soru... Ama öyleyse bile, seçilen kelimelerdeki, benimsenen ifade tarzındaki bu farklılık nereden kaynaklanıyor? Öyle değilse, yani sırf ikimiz de kötülüğün sıradanlığından —ya da bönlüğün kötülüğünden—, bunun şiddetle akrabalığı gibi terimleri kullanıyoruz diye aynı şeyden bahsettiğimizi ima etmekle dilin olanaklarından birini kötüye kullanmış oluyorsam, onun yanlış olanı da dile getirebilme yeteneğini istismar ediyorsam, o zaman şimdi kurmakta, kurmaya çalışmakta olduğum üslubu kurmaya çalışmakla ne yapmış, hangi akıldışı ihtiyacı karşılamaya kalkışmış oluyorum?

Ama bu lâflar da eski. O gece —ve "o gece" imgesinin toplarladığı zaman aralığı— bana ne sözlere dair bu tür tahlillerle, ne de bir sıradanlıkla buluşma çabası gibi iddialarla sesleniyordu.

O mia patria...

Cafe Trieste San Fransisko'nun turistik İtalyan mahallesindeki sayısız kahveden biri. Farklılığı müzik kutusundaki 45'liklerin hepsinin opera parçası olması.

Elbette ilk kez orada dinlemedim Nabucco'nun ünlü korosunu. Ama opera kulislerinde geçen çocukluğumdan 20 küsur yıl sonra, tadından, sesinden bir türlü vazgeçemediğim "sıla hasreti" tabirine, eskiden çok sevmediğim, hatta biraz ucuz bulduğum o koroda karşılık aramıştım.

"İnsanın yurdu da sevilebilir yanlış bir sevdayla."

Daha o zaman "yanlış" diye nitelemeyi akıl edecek kadar zekiymişim anlaşılan. Yine de o sevdanın sağladığı enerji ilk kez tökezlediğinde...

Yalnız enerji mi? Hayatın ne olduğuna dair bir öngörü, hatta biraz daha ileri gidersek, bir tanım... Hayatın tanımlanamazlığını daha baştan itibaren kendi bileşenlerinden biri olarak içermiş bir tanım.

Sözkonusu tanım benim gözündeki meşruiyetini ölülerden, geçmiş olan bir şeye lâyık kalma çabasından alıyordu. Bu şekliyle de ancak bir kasveti, onun taşınabilmesini mümkün kıldı.

Ama her kuşak, hatta belki de tek tek her birey bile bir Altın Çağ fırsatına kavuşuyor galiba. Ortaköy'deki şenlik bizim Altın Çağımız'a ait olduğu için hafızada o kadar diri.

Ama kim o biz? 1968'in etkisini hissetmiş olacak kadar yaşlı, ama kendilerini bütünüyle onunla özdeşleştiremeyecek kadar genç olanlar. Ama hepsi değil. Solcular, solcular içerisinde nisbeten aydınca olanlar.

Nisbeten daha militan olanlar için bir altın çağ aranacaksa eğer, bunun herhalde 1970'lerin ikinci yarısında aranması gerekir. Ama onlar altın çağlarını bir gençlik heyecanıyla içiçe geçmiş olarak yaşadılar.

Elbette bizim de gençlik heyecanlarımız oldu ama dünya oldukça isteksiz davrandı onlara karşılık vermekte. Dilini bulamayan, kendileri için bir dil kuramayan marjinal heyecanlar olarak kaldılar.

Oysa o zamanlar dünya kendisini militanların heyecanına teslim edecekmiş gibi duruyordu. Başka şeylerin yanısıra bu yüzden de 12 Eylül'e ödedikleri bedel çok daha ağır oldu.

Yine bu yüzden bir zamanlar solcu olmuş aydınlardan bir kısmı için

83'ten sonra yaşanan kısmi 'apertura' döneminde "Biz kazandık onlar kaybetti" demek kolay oldu. Değil mi ki onların gençliklerini bir altın çağ gibi yaşamalarının bedelini biz aynı yıllar boyunca kendimizi ezik hissederek yaşamıştık...! Değil mi ki şiddet karşısında duyduğumuz dehşeti korkaklık diye adlandırmışlardı...! İşte çok değil, aradan 4-5 yıl geçtikten sonra bir zamanlar onların yüzüne gülen dünya, şimdi bizi haklı çıkanyordu. Böbürlenebilirdik.

Bunu yapanlar oldu, üstelik tam da bu üslupla; küstahça, kibirle. Onların, böyle konuşanların yaşadıklarına altın çağ denebilir mi, bilmiyorum. Ama benim kasdettiğim onların değil bizim yaşadıklarımız. (Aradaki fark belki önemli, belki değil.)

Altın çağ dediğimde bizim, yani kendisini dünyanın kötülüğüne karşı olan bir şiddetin gölgesinde kurmuş, şiddetle arasındaki kardeşlik ilişkisini hiç unutmamış bir sözün, ilk kez yol göstericilik, ağabeylik işlevine soyunmasına izin veren koşullardan sözediyorum.

Niçin yeniden ele alıyorum bu metni? Bir doğumgününde başlanmış, bir yılbaşından sözeden, Noel'den bir gün önce son verilmiş bu notlardan şimdi ne umuyorum?

"Sevdalı bir özne olan bana her şey bir işaretmiş gibi görünür." /^rtık bu cümle de ikna edici gelmiyor.

(Güllerin atılmış olduğu şehir çöplüğü baygın kokusunu kaç kez yenilemiştir aradan geçen süre içinde?)

Bu başlık altında tuttuğum notların sonuncusu şöyle:

"Bir ülke, bir kadın, bir yüzey
Tenin senin...
Suya kavuşmak gibiydi.
Kaç yıl geçti aradan?

["Yıl" değil "ay" elbette. Sevişmemizi "suya kavuşmak gibiydi" diye tarif etmemle bu notlann arasında 6 ay geçmişti. Ama kimbilir belki "yıl" da doğru bir şey söylüyordur. Yitirilen belki de çok önceden yitirilmişti.]

Bugünü anlamlandırmak için hep bir öncesine başvuruyorum.
Yani senden vazgeçemiyorum.
Bir kadın, bir yüzey, bir enayi."

Niye yeniden ele aldığımdan önce belki bu metni niçin yanda bırakmış olduğumu sormak gerekiyor. Devam etseydim "altın" diye nitelediğim çağın baştan beri içerdiği "hayali" boyutu ortaya çıkarmaya, "sevda"nın niçin baştan beri "yanlış" olduğunu göstermeye çalışacaktım. O zaman öyle yapacağımı zannediyordum.

Ama belki de beni devam etmekten alıkoyan, bilince çıkarmaya hazır olmadığım şöyle bir sezgiydi: Yanlış bir sevda, *yanlış* olduğu kadar bir *sevdadır* da.

Bir rüya anlatılarak da bitirilebilirdi metin. (En özel gün: yaşanmamış olanı.) Ama bugüne kadar yazıyı hep bir onarımın, daha da fazlası, bir kurtuluşun aracı olarak kullanmış, hiç değilse öyle yapmaya çalışmıştım. Gerçi arkadaşlarımdan bazıları yazdıklarımda bir tedhişin izlerini sezmiyor değildi. Yazıların berisindeki çehreyi tasarlamaya çalıştıklarında, beni nisbeten daha az tanıyan başkalarının gözlerinin önüne kasvetli, asık suratlı, küskün biri geliyormuş. Tanıştığımızda onları neşemle, eneıjimle şaşırtıyormuşum.

Bir kere, yalnız bir kere anlatmaya çalıştım, "Tedhiş olmadan kurtuluş —mutluluk— olabilir mi?" diye dile getirilebilecek bir sorunun berisinde yatan düşünceleri. Ama o bahar ikisinde söylediklerimi şimdi hatırlamıyorum; sahiden aktarabildiğim herhangi bir düşünce var mıydı?

Bir Altın Çağ imgesini gençlik heyecanlarıyla karşılaştırdım. Aslında eskinin, o zamanın kullanımına sadık kalmak uğruna belki de altın değil gümüş bir çağ demeliydim. Çünkü ancak gençliğin kandığı, her zaman kanabileceği bir mutluluk vaadi terkedildikten sonra kurulabilecek bir barışı kasdediyordum.

Bu yüzden bir rüyayı yazmak, onu rüyaydaymışcasına yazmak, benim için şimdiye kadar yazıya atfedegeldiğim anlamlardan vazgeçmek olurdu. Çünkü ancak gerçeklikle, nasıl adlandıracağımı tam olarak bilemiyorum, bir tür olumsuzlukla, ölüm ve kötülükle değilse de "öteki "yle barışmış, onu içerebilmiş bir dilin, mutluluğun ya da kurtuluşun dili olabileceğine inanıyordum. Altın değil gümüş bir çağ. Düş değil düşünce.

Ama sorarlar insana "eğer hâl böyleydiyse, bu metnin kaynağındaki öfke nereden?" diye. Olumsuzluğu zaten içermiştiysen, güllerin gizlediği sahtekârlığın (O Rose! Thou art sick!)[3], sevgilinin zaten alıştığın, hatta bir zamanlar istediğin ihanetinin, dostlarının hiç de abartılmayadabilecek dikkatsizliklerinin, düşüncesizliklerinin kazıdığı izler niçin bu kadar derin oldu?

Bir hayatın lezzetini anlatabilecek bir dil kurmayı denemiştim. Şimdi

3. "Ey Gül! Marazdır Barındırdığın", William Blake.

yazı dendiğinde gözlerimin önüne, üzerine alkol boca edildiğinde içinden kan ya da iltihap yerine kötü bir elyazısıyla yazılmış kelime ve cümleler sızdıran bir yara geliyor.

Roland Barthes âşığın söylemini anlatırken şöyle der: "Beyhude olan, görünüşte hiçbir şeyle sonuçlanmayan, sonuçlanmayacak olandır. Ama her şey, sevdalı bir özne olan bana bir olgu olarak değil, yorumlanması gereken bir işaretmiş gibi görünüyor. Aşığın bakışında olgular ancak işarete dönüştüklerinde bir sonuca yol açabilirler: önemli olan (hâlelerinden ötürü) işaretlerdir, olgular değil. Öteki bana yeni bir telefon numarası verdiyse, bu neyin işareti olabilir? Sırf aramanın keyfi için *hemen* arayabileceğimin mi yoksa *gerektiğinde* mi? Soruyu nasıl yanıtladığım onu da yorumlamak zorunda bırakacak ve böylelikle aramızda fırtınalı imgesel manevralar başlatacak bir işarettir. *Herşey bir işarettir:* kendi kendimi bu önermeyle tuzağa düşürüyor, hesaplamalara mahkûm ediyor, tad almaktan alıkoyuyorum."

Herşeyin kendisine birer olgu değil de yorumlanması gereken bir işaret gibi göründüğü yegâne özne âşık değildir. Çocuksu olan, dünyanın kendisi için büyüsünü yitirmemiş olduğu, bir rüyadaymış gibi yaşayan, rüyadan tam olarak uyanamamış herkes için her şey bir işarettir.

Güllerle başlamıştık... Metin üzerinde çalışmak üzere gece eve dönüyordum. Apartmanın girişinde bir sıçanla karşılaştım. Daha doğrusu sıçan olduğunu sanıyorum. Çünkü daha önce hiç sıçan görmüş müydüm, hatırlamıyorum. Hayvanla karşılaştığımda aklıma gelenler, sanki kulaktan dolma bilgilermiş gibiydiler. İşte bu bilgilerden hareketle kurduğum "sıçan" ın tüyleri gri ve sert, kırçıl kırçıldı. Oysa karşımda gördüğüm hayvanın tüyleri uzaktan yumuşacıkmış gibi duruyorlardı; kahverengiydiler. Sıçan diye hayal ettiğim hayvana kıyasla çok daha büyüktü. Bir ân için tanımadığım bir köpek cinsinin yavrusu olup olmadığını düşündüm. "Kimsin sen?" diye üzerine eğildiğimde, bulunduğu köşede biraz daha büzüldü; gözleri yalnız ehlileştirilmesi güç hayvanlarda —tavşanlarda, sincaplarda— görülen bir dehşetle parladı; yine de bakışları hâlâ yumuşaktı.

Belki o hâlâ yukarıda duruyordur; ben de aşağıda bunları korkuya karşı yazıyorum.

Farelerle tanışmam bu evde olmadı; onlarla ilk kez yazlık evimizin bodrumunda, daha sonra da tarlalarda karşılaşmıştım. Çok küçüktüler. "Fındık faresi" derdik onlara. Biz tarlaları yakarken arada yanmış olanlar olabilir ama hiçbirini kasden öldürmedik.

Bir fareyle ev paylaşmam ilk kez Amerika'da, bütün eklem yerleri rüzgâr için elverişli birer geçit oluşturan ilk evimde oldu. Onunla mutfakta ilk karşılaştığımda anladım hiçbir şey yapamayacağımı, bir 'önlem' almayacağımı. Yalnız bir akşam, yatağımdan biraz daha geniş olan yatak odamı bir ucundan diğerine hızla katederken gördüğümde biraz tedirgin oldum. Bu kadar hızlı-hareket etse de onu yorganımın üstünde hissetmekten memnun olmayacağımı düşündüm. Böyle bir şey hiç olmadı.

Demek ki ilk kez bu evde fare öldürmüşüm. (Arada, Amerika'da ve burada bir sürü evde yaşadım. Onlarda fare yoktu.) Temizlikçi kadın bıraktıkları pisliklerinden şikayet.ediyordu; bana da giderek daha sık görünüyorlar gibi geldi; sayılarının artmakta olduğuna hükmettim. Temizlikçi kadın bana bir zehirden sözetti. Kullanıldığında fareler kendi yuvalarında ölüyorlar, yani leşlerini ortada bırakmıyorlarmış; çünkü zehrin bedenlerinde iç kanamaya yol açtığı fareler, kendilerini giderek yorgun hissediyor ve ölmek için yuvalarına dönüyorlarmış. Öldürmenin merhametli bir yolu gibi görünmüştü bu bana o zamanlar. Gerçekten de ortadan kayboldular bir süre sonra. (Zehri koymamla ortadan tamamen kaybolmaları arasında geçen sürede hareketleri hızından gerçekten bir şeyler kaybetti mi, yoksa bu benim bir vehmimden mi ibaret, bilmiyorum.)

Ama üç mevsim sonra mutfakta yine bir fareyle karşılaştığımda artık aynı zehri kullanmayacağımı biliyordum. Zaten ilk göründüklerinden sonra çoğalmadılar da. Artık evde daha az yemek pişiyordu. Mutfaktaki tüpün bittiği son iki aydır hiç görünmüyorlar. Zaten temizlikçi kadın da gelmiyor. Son üç gelişinin parasını ödeyemedim.

Bir çözülme bu... Tüpün bitmiş olması... Yenilenmemesi... Arkadaşlarımın eve yemeğe gelmemesi... Kuşkusuz farelerin yerini sıçanların alması bu çözülmenin işaretlerinden biri sayılabilir. Böyle yorumlayacaktır, her şeyi bir işaret gibi yorumlayan âşık, çocuk ya da sapığın dili. Beni bu dilden koruyan tek şey, yukarıdaki hayvanın uzaktan yumuşacıkmış gibi görünen tüyleri, ehlileşmemiş olduğu halde yabancı olmayan bakışları.

Kimbilir benim kelimelerimin asla kavrayamayacağı hangi tarih getirmiştir onu apartmanın girişine. Emin değilim ama, çok ama çok korkmuş görünüyordu. Oradan gidebileceği bir yer olduğunu sanmıyorum. Büyük bir ihtimalle sabaha ben uyanasıya benden zalim olmayan komşularım onu öldürmüş olacaklardır.

Her şeyde bir işaret gören âşık, çocuk ya da sapık bu cinayette de kendi düşkünlüğüne dair bir mesel, kıssadan bir hisse arayacaktır. Oysa ben tılsımını yitirmiş bir dünyanın şiirini gözeten bir dil kurmak istiyordum; sıçanın korkusunu kendi anlamlarından birine tercüme etmeden, onların içinde eritmeden kaydeden bir dil...

işe uç noktalardan başlamak durumunda kalmıştım. Kısmen kendi seçmediğim nedenlerden ötürü. Şimdi bunlar çok önemli değil. Şimdi önemli, olan bu dilin niçin mümkün olmadığı. Neyi içeremediğim için tökezledim?

Gerçi altın —ya da gümüş— çağı siyasetin terimleriyle tanımladım ama elbette cinsellikle, erotizmle, aşkla yakından ilişkili bu anlattıklarım. Dün siyasi (?) bir toplantıda kendisini devrimci diye nitelendiren bir tanıdığım ihtiyacımız olan şeyi "aşk" diye adlandırdı.

Çok daha önce Bülent Somay da benzer bir doğrultuda bir şeyler yazmıştı:

"Radikal olmayan bir Marksizm, sevginin,olmadığı bir sevişme gibi. Eylemler, kavramlar, isimlendirmeler hep aynı, ama derin bir anlamsal boşluk içinde yüzer hepsi. Sevgi olsaydı ne değişecekti? Vücutlar aynı vücutlar, hareketler aynı hareketler, dokunuş aynı dokunuş. Bir elektrik eksik yalnızca. Bir titreşim iki kişinin kendilerinin toplamından büyük bir şeye ait olduklarını hissetmesinin titreşimleri. Bu yüzden de Orhan'ın Adorno'ya atfederek tarif ettiği o titiz, binlerce kâğıt harcayan, kılı kırk yaran, çetrefil düşünce süreci, sevişme sanatında ustalaşmış bir geyşayla yatmak gibidir. Bir şeyler öğrenirsiniz mutlaka, ama duygu yoktur."

Bülent'in sözünü ettiği Orhan, Orhan Koçak. Tartıştığı yazı da Adorno ile Horkheimer'ın birlikte yazdıkları *Aydınlanmanın Diyalektiğim* tanıtan, 1988 Haziranı'nda yayınlanan *Defter*'in 5. sayısındaki "Maelström Üslubu" yazısı.

"Bunca yıl sonra, o zaman katılmadığın bu tartışmayı şimdi yeniden açmak niye?" sorusunu biraz erteleyelim.

Üstelik konuya cinsellikten hareketle girdiğim halde Bülent'in sevgi ve sevişme hakkında söyledikleri, aşksız ve sevgisiz sevişmenin farkları; her ikisinin de erdemleri üzerine şimdilik bir şeyler yazmak istemiyorum. Konumuz hâlâ siyaset, sol, Marksizm — ve radikalizm.

Radikalizm ve sevgi: "Aşk" derdim ben olsaydım; bir de şiiri —ya da genel olarak sanatı— eklerdim diziye. Çünkü üçü de benzer, hatta belki de ortak bir ihtiyaçtan kaynaklanan hayat alanları; gümüş olmasıyla yetinilmeyen bir çağa duyulan özlemin ifadeleri. "Kendilerinin toplamından büyük bir şeye ait" olduğunu, devam edeyim, uğruna ölünebilecek bir şey olduğunu hissetmek. Radikalizm, aşk ve şiir sözkonusu olduğunda ölüm hiçbir zaman çok uzakta değildir.

Çünkü radikalizm de, aşk da, şiir de ölümün inkârı üzerine kuruludur. Ve bütün inkârlar gibi inkâr ettikleri şeye biraz benzemek durumundadırlar. Bu yüzden kendilerini ölüm kadar mutlak kılmaya çalışırlar; ancak uğruna ölünebilecek bir şey varsa ölüm yok demektir.

İşte radikalizmin de, aşkın da —şiirin demeyeceğim— kötülüğü buradan kaynaklanır.

Bunlan biliyordum — belki hepsini değil ama radikalizm, aşk ve şiir arasındaki akrabalığı o zaman da seziyordum. Örneğin "sosyalist şiir nasıl olmalı?" tartışmasına girmeyi bile, "iyi şiir zaten komünisttir" diye kestirip atarak reddetmem bu sezgiden, şiirin 'terennüm ettiği' banşla, radikalizmin vaadettiği barışın akraba olduğunu sezmektendi.

Eksik bir sezgiydi; örneğin eğer komünizmin vaadettiği banşla aynı şeyi terennüm ediyorsa, şiirin —iyi şiirin—, neden, her zaman değilse de çoğunlukla yas kipinde olduğunu gerçi söyleyemiyordum ama onu da biliyordum, seziyordum.

Şiir —çoğunlukla— hayali olduğunu, bir hayalden ibaret olduğunu bilir. Onu radikalizmin de, aşkın da kötülüğünden koruyan bu bilinçtir.

Oysa radikalizm de, aşk da hayali niteliği unutulmuş, artık gerçeklik (ya da gerçekleşebilirlik) kipinde tasarlanmaya başlamış bir hayal tarafından büyülenmişliğin ifadesidirler. Bir istek, hatta bir inat olmakla yetinemezler. "İkna etmek, inanmak, kazanmak" isterler. Aceleleri vardır. Bu yüzden eninde sonunda bir talebe dönüşecek, yöneldikleri nesneyi, insanı, dünyayı hayalleri uğruna hırpalamaya başlayacaklardır.

Yine de abartmamak, eleştirirken ölçüyü kaçırmamak gerekiyor.

Şiiri, aşkı ve radikalizmi ortak bir hayalin parantezine aldığımızda karşısına neyi koyacağız? Gerçekliği mi...? Yanlış olur.

Çünkü sözler aydınlatıcılıklarını, *gerçekliği* aydınlatmak, aydınlatmak ve *kurmak* yeteneklerini kendi aydınlatamadıkları bir dayanaktan alırlar. Böyle söylemiştik. Belki tam söyleyemediğim şeylerden biri de, sözlerin aydınlatamadığı bu dayanağın, radikalizmin, aşkın ve şiirin paylaştıkları şeyle aynı olduğu, onun da bir hayal diye adlandırılabileceğiydi.

Nedir o halde aralarındaki o zaman da sezdiğim ama adını koyamadığım fark ve benzerlik?

Şiirin hatırladığı, radikalizmle aşkın farklı alanlarda da olsa gerçek karşılığını aradığı hayali, gerçeklik unutmuştur. Daha da doğrusu, "gerçeklik" bu hayalin unutulması için yapılmış karşılıklı bir sözleşmenin, bütün sözleşmelerin atası olan sözleşmenin adıdır. Adı ister eski ahid olsun, ister yenisi, ister toplumsal sözleşme, unutuşu tescil eden her sözleşme hayaile (ve ölümle) banşmanın gerçekçi yöntemi, gerçekliği kuran biçimidir.

Bir düşünün nedir bir an, üstelik gönüllü olarak verdiğiniz bir şeyin, söylediğiniz bir sözün, daha sonraki bir anda, üstelik bir yabancı tarafından telafi edilebileceği, karşılığının verilebileceği kabulü üzerine kurulu olan sözleşme? Zamanın, şiirin kafiyeyle, vezinle, esrarla, alkolle, radikalizmin şiddetle, aşkın yine aşkla gerçekleştirdiği inkârını bütün bir düzeni oluşturacak şekilde yaygınlaştırmak değilse nedir?

İşte tam da bu yüzden hayali gerçeklik kipinde tasarlamaya çalışan ra-

dikalizm ve aşk, özellikle yöneldikleri nesneyi hırpalarlar, çünkü dünyanın hayalleri karşısındaki yetersizliğine tahammül edemezler. Bu yüzden de canlan yanmaya başladığında sözleşmenin diline başvurmadan edemezler. Ama tarzlan farklıdır. Radikalizm dünyanın yetersizliği karşısında duyduğu isyanı kavramlardan hareketle temellendirmeye çalışır. Dünyayı ve insanlan kavramlanndan hareketle sorgular. Nesnesini kavramsallaştırma derecesi öfkesinin şiddeti ile orantılıdır. Bülent'in Orhan'ı eleştirdiği yazısının çarpıcı bölümlerinden biri de Marx'tan yaptığı bir alıntıydı: "Radikal olmak meselenin kökünü kavramaktır; ama insan için kök, insanın kendisidir." Oysa bilmez mi Bülent de 'insanın kendisi'nin insan için kök mök olamayacağını, insanın kökü olmadığını, tıpkı böyle metinler yazmak gibi radikalizmin de bu köksüzlüğün sızısıyla başa çıkmaya çalışmanın biçimlerinden biri olduğunu...?

Aşk ise kendi köksüzlüğünü, hayali niteliğini çoğunlukla "Ama sen... diye başlayan cümlelerle örülmüş sahte bir tarihe başvurarak örtmeye çalışır. Sevdiğini hiçbir zaman vermemiş olduğu vaadleri yerine getirmediği için suçlar. Gerçi "Ama sen..." diye başlayan cümleleri tamamlayan genellikle sevgilinin gerçekten etmiş olduğu bir söz ya da yapmış olduğu bir şeydir. Ama o söz ya da davranışı hayalin vaadleriyle ilişkilendiren, sevgilinin o zaman (ya da şimdi ya da herhangi bir zaman) kasdettikleri değil, sevdalı öznenin her şeyi bir işaret gibi yorumlama eğilimidir.

Evet, şiirden, aşktan, radikalizmden, sonra bir de cinsellikten sözedecektik. Çünkü artık arzunun da sınandığı anlar oluyor.

Daha önce bir yerde "Niçin yeniden ele alıyorum bu metni?" diye sormuştum. Aslında sorunun cevabı çok basit, gülleri kapıma bırakan altı ay sonra geri döndü: Dizlerimin bağı çözüldü. Yanlış bir sevda, *yanlış* olduğu kadar bir *sevdadır* da.

Burada noktalanabilseydi hikâye, bu metin de, aşkın onu inkâr eden birinden aldığı intikamı anlatan romantik bir metin diye kurgulanabilir, şimdi —ya da çok daha önce— sonuçlandınlabilirdi. Ama öyle olmadı. Yazmaya devam etmem bu yüzden.

Altı ay sonr^ ilk kez birlikte yatağa girdiğimizde serin tenine yeniden kavuşmanın bütün coşkusuna rağmen onunla sevişemedim. Daha doğrusu bedeninin direnç diye de yorumlanabilecek ilk kasılmaları karşısında etim ondan vazgeçti, giremedim. Yine de o gece yanında hayatımın sayılı derin uykulannda birini uyudum. Mutluydum. Kendimi, aramızdaki ilişkiyi artık "aşk" diye adlandırmaya razı olacak kadar yenik hissetmeme rağmen, mutluydum. Sorun tekrarlanmadı, sorunlar farklılaştı. Daha önce belki yalnız lâf düzeyinde bildiğim bir şeyle karşı karşıyaydım: Aşkın kötülüğüne razı olunduğunda bile, arzunun ufku aşkınkiyle örtüşmeyebiliyor. Çünkü aşk

bir mutluluk vaadidir. Oysa ben dünyayı mutluluk talep etmeyen bir arzuyla sevmek istemiştim. Bir unutuş üzerine kurulu dünyayı o unutuşa teslim olmadan sevmek.

Psikanalizle yeni yeni ilgilenmeye başlamış genç bir doktor arkadaşım "Hatırlamak acı verir" demişti. Unutmak, unutulan ne olursa olsun unutmak ölümün işbirlikçisi olmaktır. Bir hayali unuttuğu için kendisini gerçek diye sunan dünyayı, unuttuğu hayal için sevmek istedim.

işte bu yüzden gümüş diye andığım o çağda sözleşmeleri pek o kadar ciddiye almaz, randevularına gecikenlere, gelmeyenlere kızmazdık. Kimsenin kimseye bir şey vaadetmemiş, hiçbir sözleşmenin akdedilmemiş olduğu bir dünyada her buluşma, kotanlabilen her toplantı, inanılır gibi değil, yeniden arzulanmış olmanın sevincini tattırıyordu.

Bir şeylere çok yaklaşmış gibi görünüyoruz. "Evet artık bu notlan tamamlayabilir, yüzümü metnin sonuna çevirebilirim; artık ondan, radikalizmden ummadığım neyi ummuş olduğumu anlatarak solla da hesaplaşmamı tamamlayabilirim" diyebileceğim bir anda, bunlan demektense kapıma beş pembe gül bıraktıktan sonra altı ay boyunca görüşmediğim, sonra tam da başkalannm gözünde hayatımın yoluna girmiş gibi göründüğü bir noktada tekrar ortaya çıkıp hayatımı altüst eden birini aradım. Onun bıraktığı güllerle başlayan bu metni ona danışmadan bitirmek istememiştim. Romantizme — aşka— tanınan belki son bir imkân...

Ama şimdi yazabilirim: Artık bu notlan toparlayabilir, yüzümü metnin sonuna çevirebilirim; ondan radikalizmden ummadığım neyi ummuş olduğumu anlatarak solla hesaplaşmamı da tamamlayabilirim.[4]

Soldan kasdım unutanlar, yani gerçekliğin kötülüğüne teslim olanlar değil. Eksikliğini çektiğimiz şeyi "aşk" diye adlandıran devrimci ahbabımdan sözetmiştim. Daha çok onun temsil ettiği eğilimi düşünüyorum. 30 yıllık bir tarihin en değerli mirasını, "Bir düşünün aşk örgütlenmektir abiler" dizesinde bulanlan...

Gerçekten de çok doğru bir şeyi söylüyor Ece Ayhan'ın dizeleri. Çünkü aşkla sevilen örgütlerle örülmüş, hayallerin tende ya da sevda sözlerinde değil, sloganlarda, siyasal tahlillerde yaşadığı bir tarihten sözediyoruz.

1988'de bu tarihin hâlâ sağ olan çocuklannndan bazılan birleşik bir sol yaratmak imkânını tartışmak üzere biraraya geldiler. Bu süreçten ben, aşkın kendi hayali niteliğini kavrayarak şiire dönüşmesini andınr bir şeyin yaşanmasını umuyordum. Konuşurken kullandıklan terimlerle benim düşü-

4. Ama belki de o kadar kolay olmayacak. Kimbilir belki şimdi de bir hata, "en büyük hatam" diye nitelediğin dil, kendi dilin karşısındaki güvensizliğinin tam tersi — simetriği— olan bir hata işliyor, küstahlık ediyor olabilirsin.

nürken başvurduğum terimler her zaman örtüşmeyebiliyordu. Kırılmasını kaçınılmaz gördüğüm hayallerine duyduğum saygıdan, belki biraz da hayalin hayali niteliğini kavrama sürecini daha az sancılı kılma kaygısıyla, kendi düşündüklerimi çok fazla söylemiyor, düşündüğüm gibi daha da az söylüyordum. Dile, kendi dilime duyduğum bu güvensizlik herhalde bu süreç içerisinde benim en büyük hatam oldu.

Ama benzer şeyler kasdettiğimizi, örneğin en çok tartışılan konu olan sosyalist demokrasi hakkında söylediklerinin benim tarif etmeye çalıştığıma benzer bir şeyin peşinde olduğunu düşünüyordum. Aşkı örgütlemeyi bilen bu insanların eninde sonunda şiir gibi bir örgüte razı olacaklarını zannediyordum.

Şiir gibi bir örgüt... Yani bütünün gücünü tek tek her parçaya —heceye, insana, ilişkiye— gösterilen özenden aldığı, sonunda varılan güzelliğin, disiplinin ya da onay ânının bağlayıcılığının, içerilebilmiş —anndınlabilmiş— ıstırabın, kötülüğün, şiddettin derecesi ile doğru orantılı olduğu bir yapı.

Geçenlerde bu notlardan da yararlanarak "Şiir ve Radikalizm" başlıklı bir konuşma yaptım. Orada şiirin kalıcı içeriğinin barış olduğunu ve Eski Türkçe'de /b/ ve /v/ ses birimlerinin anlam farkı yaratmıyor olabileceğinden hareketle, "banş"ın da "var-" kökü ile karşılıklılık eki olan "-Iş"tan kurulmuş gibi yorumlanabileceğini iddia ettim. Baştan beri hayalle kasdettiğim böyle bir şeydi. Karşılıklılığın, dolayısıyla farklılığın, çoğulluğun, yabancılığın da korunduğu ama çelişkinin —olumsuzluğun, yokluğun, kötülüğün, ölümün— aşıldığı bir barış ânı. Bir ütopya değil bir hayal.

Birleşik bir sol örgütlenmenin hayatta—gerçeklikte— böyle bir hayale yer açabilecek yapı olduğunu ummuştum. Bunun şiirsel değil ham bir hayal olduğunu o zaman da söyleyenler oldu. Belki şimdi bizim de sonuçta varacağımız nokta orası ama biraz daha sabredin. Yanıtlanması, yanıtlanmaya çalışılması gereken sorular var daha:

Tasarladığım türden şiir gibi bir örgüt aynı zamanda bir *mücadele* örgütü de olabilir mi? Bilmiyorum, emin değilim.

Ama Bülent'le aramızdaki ilk tartışmaya, tartışma da değil farka, kötülüğü nasıl tasarladığımıza ilişkin farka şimdi dönmek anlamlı olabilir. Bülent bu metnin ilk dipnotlarından birinde alıntıladığım *Demokrat* yazı-, sında, kötülüğü iki canın ölümünü radar ekranındaki iki ışığın yokolmasıyla temsil eden teknolojiyle, o teknoloji tarafından büyülenen ve"zafer" diye andıkları ölüme tezahürat yapan insanlarla özdeşleştirmişti. Kendisine bir düşman bulan radikalizmin heyecanlı sesi...

Kötülüğü böyle resmetmekle, ortayaşlanna yaklaşan bir kadının sevgilisine ettiği düşüncesizlikte aynı kötülüğün izlerini sezmek arasında nasıl bir

ilişki var? Körfez savaşının bütün dehşetini, seven bir kadının düşüncesizliği ile özdeşleştiren ikincisinin daha vahşi bir yön içerdiğine kuşku yok. Ama başka bir yönü daha var bu denklemin:

Radikalizm, bulduğu dünyanın, kurduğu hayal karşısındaki yetersizliğinin hesabını soracağı bir düşmanın arayışındadır hep. Teorisi hayalle dünya arasındaki mesafeden sorumlu tutabileceği öznenin adını da içerir. Bu özneyle —düşmanla, kâfirle, buijuvaziyle, faşizmle— arasına çektiği çizginin bulanmasına tahammülü yoktur. Acımasız olabilmesinin, öldürebilmesinin, ilke adına öldürebilmesinin nedenlerinden biri budur.

Bense radikalizmde gerçeklikte olana akraba bir kötülük tesbit ettiğimde, bunu radikalizmi mahkûm etmek için değil, gerçekliği kurtarmak için yapıyorum. Sevgilimin düşüncesizliğiyle savaşın dehşeti arasındaki izi sürdüğümde bunu ona lanet etmek, kötü davranmak için değil —hoş, onu da yapmadım değil— savaşı anlamak için yapıyordum.

Beni sola yönelten güdüler içerisinde en derini, herhalde, Marksizm'i baştan beri anageldiğim hayalin[5] düşünce düzeyindeki ifadesi olarak okuyabilmem, dünyayı kavramlar düzeyinde olsun kurtarabildiğine, yabancılığını aştığına inanabilmem oldu. (Ne de olsa kendi aydınlanmamı düşünceyi şiirle akraba sayan bir iklimde yaşamıştım.) Çok eski bir düşünce geleneğinin yükünü üstlenen diyalektik, kötülüğü iyilikten, tanıdık dünyanın gizlenmesini de bilen bütün dehşetini, vahşi gücünü iyi bir şeyden, insan emeğinden hareketle açıklamaya çalışır. "Tarihin süreksiz, kopuk, parçalanıp gitmiş anlarını ve evrelerini birleştiren bir bütünlük vardır. Sapandan megaton bombaya ulaşan bir tarihin olduğu söylenebilir. Tarihi birleştiren acıdır."[6]

1857'de Hindistan altkıtası yerlileri İngilizler'e karşı ayaklandı. İngilizler tamamen hazırlıksız yakalanmışlardı. Tarihte daha sonra da, Cezayir'de, Vietnam'da tekrarlanacak bir durumdu bu. Hayali unuttukları ölçüde ancak gerçeklik —ve güç— ilkesi uyarınca davranabilen Coniler karşılaştıkları umutsuz direnişin şiddeti önünde —bir süre için— çaresiz kalıyorlardı: Hayalin taşkınlığı.

Ama şehir şehir, mahalle mahalle, ev ev döğüşen bu yerliler, ölümün kaçınılmaz göründüğü bir noktada dizüstü çöküp "No, no sir!" diye yalvar-

5. "Herkesin hatta insana en yakın ve sokulgan kimsenin bile salt duygusal yoldan da olsa zaman zaman kuşkuyla karşıladığı insanlığın birlik ve bütünlüğü, tek kişiyle tüm insanlığın gelişimi arasında saptanabilen o katıksız ortaklıkta, herkes için kendini açığa vuruyor ya da vurur görünüyor. Tek kişinin en dışa kapalı duygularında bile durum başka türlü değil." (Kafka, *Günlükler*, s. 299).

6. Bülent haklı, "kimin Adorno, kimin Orhan olduğu, hangisinin konuştuğu kaybolup gidiyor" İlk iki cümle Adorno'nun, üçüncüsü Orhan'ın. Alıntı, Horkheimer'in *Akıl Tutulması'na* Orhan'ın yazdığı önsözün 41-42. sayfalarından.

maya başlıyorlardı. "Süngü değil kurşun lütfen!" İnanışlarına göre süngü çeliğinin bedenlerinin bütünlüğünü bozması, kutsal olanın ihlal edilmesi demekti. Canları pahasına ayaklandıkları efendilerine, kutsal olanı ihlal etmemeleri için yalvarmaya razı oluyorlardı.

Nedendir[7] bilmiyorum, bir zamanlar bir kütüphaneden ödünç aldığım, çok da iyi olmayan bir kitaptan öğrendiğim bu ayrıntı, "sapandan megaton bombaya uzanan tarih"in en çarpıcı imgelerinden biri olarak zihnimde yer etti.

Belki de Adorno'nun cümlesinin kaydetmediği bir imkânı, hayali de olsa bir imkânı düşündürdüğü için.

Elbette kimse kurtaramaz, telafi edemez, teni son sözlerinden bir ân sonra çelik bir süngüyle yarılacak olan o yerlinin dehşetini, (ingilizler yerliler içinde Müslüman olanları bir top namlusuna bağlayıp bedenlerini özellikle domuz yağı ile sıvanmış bir gülleyle parçalıyorlardı.)

Yine de...

Yenilenlerin, parçalananların, yaşasalardı kendilerini bulabilecekleri bir dili kurmaya çalışmak çok mu anlamsız bir çaba?

Bir yanıyla elbette öyle. Çünkü yaşamıyorlar. Bugün kurulabilecek hiçbir dil onların yaşadığı dehşeti, ıstırabı, korkuyu telafi edemez. "Geçmiş adaletsizlikler hiçbir zaman geri alınamayacak, geçmiş kuşakların acıları giderilemeyecek. Maddecinin hüznü geçmiş olaylarla ilgilidir." Hüzünden bahsediyorsak şiirden bahsediyoruz demektir. Hayali niteliği kavranmış bir vaadden... "Eksiksiz bir adalet hayalidir bu. Böyle bir şeyin tarihte kurulması imkânsızdır. Çünkü daha iyi bir toplum kurulup da bugünkü kargaşaya son verse bile, geçmiş çağlarda yaşanmış sefaletin giderilmesi mümkün olmayacaktır."

Yine de...

Hayali olduğunu bilen bir adalet —ve barış— imgesi bize yol gösterebilir; yol göstermese de bir faaliyet —hayat— alanı açabilir.

Yorumlamak, evet. Anlamak...? Belki. Ama mücadele olabilir mi bu faaliyet alanı?

Bilmiyorum, emin değilim.

7 Sanırım bir çocukluk anısıyla ilişkilendiğinden... Yazlık evimizin çevresini yeni araştırmaya başlamıştık. Demek 9-10 yaşlarında olmalıyım. Hayatımda gördüğüm ilk değirmeni —bir su değirmeni— keşfettik. Bekçisi gibi olan adam Kurtuluş Savaşı gazisiydi. Bize ayran ikram etti; değirmenin nasıl çalıştığını gösterdi. Sonra zafer öncesinde ve sırasında yaptığı kahramanlıkları anlatmaya başladı. Bir samanlıkta gizlenen bir iki Ermeni'yi yakalamıştı— "aile" mi demişti "çete" mi şimdi hatırlamıyorum. Dizleri titreyerek merhamet diliyorlardı. (Bunlar onun sözleriydi.) "Yumun lan gözlerinizi" demişti, yummuşlardı; "Açın lan!" demişti; açtıklarında basmıştı tetiğe.

İhtiyarın gözleri ışıl ışıldı bunları anlatırken.

insanın yetenekleriyle gücü arasındaki oranın doğru kurulması gerekir. Yetenekle kasdettiğim insanın yettiği, kurtarabildiği şeyler, yapabilecekleri ya da hiç değilse yapmayı umabilecekleri... Güçse öncelikle tahammül gücü anlamına geliyor. İnsanın gücü, kaldırabileceği yükle orantılı.

Bu iki kavram ne kadar birbilerine kanştınlabiliyorsa, yetenekleri güçten ayıran sınır çizgisi ne kadar silikleşiyorsa, mutluluk şansı da o kadar artıyor: İnsanın yettiği, yetmeyi umabileceği işlerin sonuçlarına da tahammül edecek güce sahip olması...

Sormuştuk, nerede, neyi içeremediği için tökezledi bu dil, diye. Belki de sorun dilin kendisinde değil öznesinde yatıyordu. Belki de dilin kendisi 'ilkece', vaadettiği her şeyi yerine getirebilecek kadar kıvrak, esnek ve anlayışlı, üstelik mücadeleciliğe de yatkındı. Sorun belki de öznesinin dile yetmemesi, onu taşıyacak güce sahip olmamasıydı.

Peki kimdi o dilin öznesi?

Zor bir soru...

Nurdan Gürbilek 1980'lerin ikinci yarısındaki yazılarını derlediği ilk kitabının önsözünü bir dilden değil, direnilmeye çalışılan bir umuttan sözederek bitiriyor: "Bu yazılan mümkün kılan da birlikte çalıştığım insanlarla paylaştığım umuttu. Sonuçta ben bu kitaptan ayn bir kitapla çıktıysam, elimden daha fazlası gelmediği için."

Cezanne, "Dünyanın gelip geçen bir ânını resmetmek istiyorum" demişti. Oysa biz gümüş bir çağın dili (ya da umudu) olmaya aday olmuş bir dilden, başansızlığının herkes tarafından tescil edildiği bir noktada sözediyoruz. Birbirlerine yabancı tarihselliklerin buluşur göründüğü o çağ sona erdi[8]; o zaman birbirlerini bütünleyeceğini umduğumuz, hatta bütünlediğini sandığımız hayallerin, tesadüfen yollannın kesiştiğini, hatta belki de birbirlerinin önünü bile kestiğini bugün artık söyleyebiliyoruz. Bütün öznelliklerin sınırlannın yeniden çizildiği, herkesin yetenekleriyle gücü arasındaki mesafenin hesabını vermek yükümlülüğüyle karşı karşıya kaldığı bir anda, bir zamanlar aynı hikâyenin farklı yüzleriymiş gibi görünen radikalizmini düşünceliliğe —vicdana— tahvil edebilmiş bir solun imkânı, o imkânın hayalini kuran dil, o dilde konuşmaya —ve yazmaya— çalışan insanlann hikâye ve hayalleri (ve güller) arasındaki ilişkiler de birbirlerinden kopmuş,

8. Radikal Kürtler çıkardıkları günlük gazeteye katkıda bulunmamı istiyorlar. Onlara kelimeler, Türkçe kelimeler hakkında haftalık yazıları öneriyorum. İstemiyorlar. Onlar benden içinde yaşadığım dünyanın güncelliği ile ilişkimin iyice seyreldiği, üstelik bundan da pek şikayetçi olmadığım bu günlerde, güncel olaylardan hareketle ama güncel olana entelektüel bir derinlik kazandıracak, sözgelimi Cezmi Ersöz'ünki gibi yazılar istiyorlar. Yapamıyorum. Ama ısrarla görüşmeye devam etmemiz, daha önceki bir zamanın anısının gücünden.

her biri ayrı birer hikâye haline gelmiş durumda.

"Kimdi o dilin (ya da umudun) öznesi?" sorusunun güçlüğü de buradan kaynaklanıyor. Kim olursa olsun soruyu soran, bir zamanlar birlikte direnilmeye çalışılan umudun diline ne kadar sadık kalmaya çalışırsa çalışsın, paylaşılmış, ortak olan o dilin kendi iç sorunları, sınırlılıklanyla, kendi özel hayatının, kendisiyle ilgili kurduğu hikâyenin yenilgileri arasındaki sınırı gözetmekte (korumakta), tıpkı benim bu metinde çekmekte olduğum gibi bir güçlük çekecektir.

Bu doğru, ama burada durmak, bu doğruyla yetinmek de kolaycılık olurdu.

Mutlu olduğum çağı "altın" değil de "gümüş diye nitelememin ardında yatan, nesnesinin arzuya aslen yabancı olduğu bilinci, aşktan vazgeçmiş olmanın önümde açtığı ufuktu.

Ama ya vazgeçilemiyorsa...? Ya vazgeçmek gibi görünen şey aslında sadece bir yer —nesne— değiştirmekten ibaretse...? Ya yanlış bir sevdanın, bir yurdu bir kadın, bir kadını bir ülke gibi sevmeye çalışmanın ardında yatan hata, bu metnin kendisine bile içkinse...?

Şiirden, radikalizmden ve aşktan sözettik. Paylaştıktan hayalden. Olabilecekmiş gibi görünmüşken olamamış bir soldan. Güllerden.

Tabii aslında bir de alkolün ve dinlerin hayalle ilişkisinden sözetmek gerekirdi.

Ama ne yapmaya çalışıyorum böyle yazmakla? Kendi başına alkolü bile yenebilecek, beni bir kere daha hayalden —şiirden, iyilikten— vazgeçmeden, radikalizmin, aşkın ve dinlerin vaadlerinden, kötülüklerinden koruyacak bir dil... Denediğim bu değil mi? Bu da hayale teslim olmanın başka bir biçimi değil mi?

ŞİRİN İN ŞAŞKINLIĞI

Orhan Pamuk

Ben bir romancıyım. Her ne kadar teoriden pek çok şey öğrenmişsem de, hatta zaman zaman zararıma olacak bir teori tiryakiliğine kendimi kaptırmışsam da, aslında çoğunlukla ben, teoriden kaçmam gerektiğini düşünürüm. Şimdi kulağınızın pasını almak umuduyla bir-iki hikâye anlatacağım ve onlardan yola çıkarak bir şeyler sezdirmeye, ima etmeye çalışacağım.

Yüksek bir duvarın ötesindeki görmediğimiz bir bahçede neler olduğuna, neler olabileceğine ilişkin hayallerimizi geliştirmenin en iyi yolu, görünmeyen bahçeyle ilgili sezgilerimizi, umutlarımızı, korkularımızı dile getiren hikâyeler anlatmak olmalı...

İyi bir kuram, bizi yürekten etkileyerek kendisine inandırmışsa bile, onu başkalarına tutkuyla anlattığımızda, anlattığımız kendi kuramımız değil, bir başkasının kuramı olur. Başkasının sesiyle konuşuruz. İyi bir hikâye, bizi yürekten etkileyerek kendisine inandırmışsa onu başkalarına anlatırken kendi hikâyemiz kılarız. Hikâye anlatmayı, yazmayı en çok bu yüzden severim. Biz, anlattığımız hikâyenin kendisi oluvermişizdir. Eski, çok eski hikâyeler böyledirler. Onları ilk kimin söylediği unutulur. İlk nasıl dile geldikleri de hafızalardan silinir. Her yeni söylenişinde, yeni bir şey gibi dinleriz onları. Böyle iki hikâye anlatmaya çalışacağım.

Birinci hikâyeyi, kendime göre bir heyecanla, en son romanım *Kara Kitap*'ta ben de anlatmayı bir denedim. Bu romanı okuyanlardan özür dilerim, diyeceğim, ama bu çeşit hikâyeler her anlatılışlarında başka bir anlama ve başka bir kişiliğe bürünür, her seferinde başka bir işe yararlar. Bu yüzden zaten hikâyeyi başkaları da "Doğu" denilen ülkelerde çok anlatmış. *İhya-ül Ulum*'da Gazzali anlatmış; Enveri dört beyte sığdırmış; Nizami *İskendername*'sine almış; İbni Arabi de anlatmış, *Mesnevi*'sinde Mevlana da...

* Bu yazı geçen Ekim ayında, Ankara'da, Sanart'ın "Kimlik-Sınırsallık-Mekân" ana başlığı altında düzenlediği sempozyumda, Orhan Pamuk'un "Kitle iletişim araçları, *'geçirgenlik'* ve sanatta yeni ifade yolları" konusunda yapığı konuşmanın metnidir.

Bir gün bir hükümdar, –bir padişah, bir han, bir sultan, bir şah, her ne derseniz deyin– bir resim yarışması açmış. Ödüle talip Çinli ressamlarla daha batıdaki ülkelerin ressamları birbirlerine meydan okumuşlar: Biz daha iyi resim yaparız, yok, hayır, biz daha iyi yaparız diye... Padişah da –padişah diyelim ona– düşünmüş, taşınmış bu ressamları denemeye karar vermiş. Resimleri birbirleriyle karşılaştırmak için, karşılıklı iki duvar, iki oda vermiş ressamlara. Odaların karşılıklı duvarları arasında kapılar varmış, onlar kapanmış, ressamlar birbirlerini görmeden çalışmaya başlamışlar. Batılı ressamlar boyalarını, fırçalarını çıkartıp çizip, boyamaya koyulmuşlar. Çinliler ise, önce duvarın tozunu, pasını almak gerek, demişler ve böylece duvarı temizleyip cilalamaya girişmişler. Aylar sürmüş çalışma. Bir taraf duvarını renk renk resimlerle donatmış. Öteki taraf duvarını bir ayna haline getirene kadar sabırla parlatıp cilalamış. Vakit dolduğu gün aradaki kapı açılmış. Padişah, önce batılı ressamların resmine bakmış. Pek güzel bir resimmiş bu, Padişah hayran kalmış. Çinli ressamların duvarına bakınca karşıdaki harika resmin aynalaşmış duvarda yansıdığını görmüş. Padişah ödülü duvarı aynalaştıran Çinli ressamlara vermiş.

İkinci hikâye de birincisi kadar eski. Bunun da birincisi gibi çeşitli varyasyonları var. *Binbir Gece Masalları*'nda, hikâyeleri papağanın anlattığı *Tutiname*'de, Nizami'nin *Hamse*'sinin bir diğer kitabına aldığı *Hüsrev ile Şirin* hikâyesinde... Ben Nizami'nin varyasyonunu özetlemeye çalışacağım.

Şirin, Ermenistan prensesi güzeller güzeli bir kızdır. Hüsrev de Acem padişahının şehzadesi. Şapur, efendisi Hüsrev'i Şirin'e Şirin'i de Hüsrev'e aşık etmek ister. Bunun için Şirin'in ülkesine gider. Şirin'in nedimeleriyle kıra gidip, içip eğlendiği bir gün ağaçlar arasına gizlenir. Hemen oracıkta, efendisi güzel ve yakışıklı Hüsrev'in bir resmini çizer. Resmi ağaca asar ve sıvışır. Arkadaşlarıyla kırda içip eğlenen Şirin, dala asılı resmi görünce Hüsrev'e aşık olur. Ama o resmi çizip, oraya kim asmış olabilir? Şirin aşkına inanmaz, resmi ve duygularını unutmak ister. Bir başka gün, bir başka kır gezintisinde olay gene tekrarlanır. Şirin, Hüsrev'in resminden etkilenmiştir, aşıktır, ama çaresizdir de. Üçüncü bir kır eğlencesinde de Şirin, Hüsrev'in resmini gene bir dala asılı görünce çaresiz bir aşka tutulduğunu anlar. Aşkını kabul eder. Ve suretini, imgesini gördüğü kişiyi aramaya başlar. Şapur, aynı şekilde, ama bu defa resimle değil, kelimelerle, efendisi Hüsrev'i de Şirin'e aşık etmiştir. İşittikleri hikâyeler ve gördükleri resimlerle karşılıklı aşık olan bu iki genç birbirlerini aramaya başlarlar. Her biri ötekinin memleketine doğru yola çıkar. Karşılaşmaları bir pınar başında olur, ama birbirlerini tanımazlar. Yol yorgunu güzel Şirin soyunup suya girmiştir. Hüsrev onu görür görmez vurulur, erir. Hikâyelerini dinlediği, kelimelerle tanıdığı güzel bu mudur acaba? Hüsrev'in kendisine bakmadığı bir

an, Şirin de Hüsrev'i görür. O da derin bir şekilde etkilenir. Ama Hüsrev'in üzerinde onu tanımasına yarayacak kırmızı elbiseler olmadığı için şaşırır da. Hissettiği şeyin gerçekliğinden emin, ama aklı karışmış olarak şu soruyu sorar kendine: Ağaç dalına asılı olan bir resimdi, karşımdaki bir candır. Ağaç dalında gördüğüm bir suretti, bu ise gerçek bir kişi...

Nizami'nin elinde Hüsrev ile Şirin hikâyesi olanca zerafeti ve yumuşaklığı ile sürüp gider. Bugün hâlâ aradığımız kayıp bir zerafet ve yumuşaklık... Bugün benim kolayca hissediverdiğim ise Şirin'in şaşkınlığı. İmge ve gerçek karşısındaki kararsızlık. Şirin'in Hüsrev'in resminden etkilenmesini, bir imgeye bakarak istek duymasını bugün anlaşılabilir bir saflık olarak görüyorum. Belki de saflığı, Nizami'nin bu geleneksel motifi altını üç kere çizecek kadar sevmesinde buluyorum. Ama Şirin'in yakışıklı Hüsrev'in kendisiyle karşılaşınca geçirdiği kararsızlık bugün bizim de kararsızlığımızdır: Acaba hangisi daha "gerçek"tir. Biz de Şirin gibi kendimize soruyoruz: Gerçek mi daha gerçek, imge mi? Acaba hayatımızda daha kışkırtıcı olan hangisidir: Yakışıklı Hüsrev'in resmi mi, yoksa kendisi mi?

Böyle sorulara hepimizin her zaman kendimize göre bir cevabı olur. Tıpkı saf hikâyeleri dinlemekten, okumaktan hoşlandığımız gibi, bu çocuksu soruları da kendimize sorar, günlük hayatın içinde çocukça düşünürüz. İçtenlik, kırılganlık, saflık anlarında olur bunlar. Böyle durumlarda içinden çıkamayacağımız tuzaklara gireriz. Dilin, felsefenin, metafiziğin tuzakları, demeyeceğim, kendi kendime böyle bir tuzak da kurmuyorum. Onun için düşüncemi baştan söylemem yerinde olur.

Bu ikilem, bir sonucu olmayan, bizi yanıltacak bir şey. Pek çok zaman bu ikileme saplantıyla bağlı kaldım. Gene ondan söz etmem de boşuna değil. Benim tutumum bu soru karşısında ona cevap aramak değil, ondan kaçmaya çalışmak. Ama, bu soruyla her karşılaştığımda, önce bu konuda biraz konuşayım derim kendime, konuşmam gerekir derim kendime ve belki bütün romanlarım bu konuşmanın kılık değiştirmiş şeklidir. Bugünkü konumuzun, sanat biçimleri arasındaki "geçirgenlik" ve kitle iletişim araçları konusunun da bu kılığa bürünebileceğini biliyorum.

Ressamlar yarışmasını yeniden anlatan geleneksel Doğu meselcilerinin her biri kitaplarında Padişahın ödülü neden Çinli ressamlara verdiğini de tatlı tatlı anlatırlar. Beni bu hikâyede ilgilendiren anlatıcıların çıkardığı bilgelik değil, kendi hayatını yaşayan hikâyenin gösterdiği başka şey; hikâyedeki aynanın gösterdiği şey: Ayna çoğaltır, ayna dağıtır, ayna şaşırtır. Bunları biliriz. Aynaların kötülüğü de geleneksel bir edebiyat motifidir. En kötüsü: Ona bakanda ayna, "sahih" olmayan, gerçek olmayan, saf olmayan bir şey olduğu duygusunu uyandırır...

Bir eksiklik duygusu. Bir yetersizlik. O zaman cesaretimize göre bir

yolculuğa çıkarız biz de: Bu, Hüsrev ve Şirin'in aşk için çıktıkları yolculuğa benzer. Bizi tamamlayacak "öteki"ni ararız: Daha derindeki, daha arkadaki, daha merkezdeki şeye yolculuk. Uzaklarda bir yerlerde, bir gerçek vardır, biri söylemiştir bunu bize, bir yerden duymuşuzdur, onu aramak için yola çıkarız. Edebiyat dediğimiz şey bu yolculuğun hikâyesidir. Bu yolculuğa inanıyorum, ama uzakta bir yerde bir merkez olduğuna inanmıyorum.

Buna bir mutsuzluk da diyebilirsiniz, bir iyimserlik de... Belki de, bizimki gibi ücra, merkezden uzak ülkelerde yaşamanın öğrettiği bir şeydir bu, ama böyle olmadığını da biliyorum. Padişahın açtığı resim yarışmasının hatırlattığı ikileme inanırsam, ya da Şirin'in şaşkınlığına kendimi kaptırırsam kaçınmam gereken soruyu sorarım: O zaman, bütün hayatımın merkeze, "sahihlik" duygusuna, gerçek saflığın kalbine hiç uğramadan geçip gittiğini söylemem gerekir. Ama benim hikâyem dünyanın çoğunluğunun hikâyesidir.

Dante'den önce onun *Cehennem*'i üzerine kurulmuş gülünç hikâyeleri öğrendim. Chaplin'in *Büyük Diktatör*'ünü görmeden önce *Cilalı İbo* diye bilinen yerli film dizisindeki uyarlamasını seyrettim. Empresyonist ressamları dergilerin orta sayfalarından çıkan ve manav ve berber dükkânlarına asılan reprodüksiyonlarının, reprodüksiyonlarının soluk reprodüksiyonlarıyla tanıyıp sevdim. Dünyayı *Tenten* ile tanıdım ve çoğu kitaplarda olduğu gibi Türkçe çevirisinden. Tarih duygumu, tarihi bize benzemeyen ülkelerin tarihlerinden edindim. Oturduğum binaların, yürüdüğüm sokakların biryerlerdeki asıl binaların ve sokakların taklidi olduğuna inanarak yaşadım. Ankara'da gezerken bindiğim takside "gerçek" bir müzik değil, bilen bazılarının "melez" ya da "yoz" dediği bir "geçiş dönemi" müziği çalıyordu. Atatürk'ün kendisini değil, heykellerini ve ezberlettirilen sözlerini tanıdım. Üzerinde oturduğum koltukların, masaların, sandalyelerin Amerikan filmlerindeki asıllarının kopyaları olduğunu, çok sonra, o filmleri yeniden görünce anladım. Pek çok yeni yüzü, filmlerde, televizyonda gördüğüm yüzlerle ve kişiliklerle karşılaştırarak anlamaya çalıştım ve bunları birbirine de karıştırdım. Onuru, cesareti, aşkı ya da buna benzer saf duyguları saf bir hayattan değil, hayatı kopya etmeğe çalışan kitaplardan ve yabancı filmlerden öğrendim. Ciddiyetimin ya da neşemin, jestlerimin ya da duruşumun ne kadarı bendendir, ne kadarı farkına varmadığım örneklerdendir, söyleyemem. O örneklerin de hangi asıllarının kopyaları olduğunu da bilmiyorum. Aynı şeyler bu sözlerim için de geçerlidir. Belki de bu yüzden, şimdi en iyisi, bir başkasının sözlerini tekrarlamak.

Hayranlıkla sevdiğim Oğuz Atay, "Ben bir şeyin taklidiydim," der bir yerde, "ama neyin taklidi olduğumu unutmuştum." Şatafatlı sözle "mass-media" denen, kitle iletişim araçlarının esrarengizleşen gücünün bu sözle il-

gili olduğunu sanıyorum. Biryerlerde bir gerçek olduğu duygusu artık çok uzak biryerlerde. Dünyanın çoğu bunu zaten biliyordu. Bildiğini bilmeden biliyordu. Şimdi bildiğini bilerek öğreniyor. Bizler de bildiğimizi bilerek hatırlıyoruz.

Bir saflık arayışından, romantizmden destek alan edebi modernizm bu duruma duyulan en son tepkilerden biriydi. Ülkemize zaten pek fazla uğramadığı için modernizmin ölümü, bitmemişliği ya da yeniden dirilişi hakkında pek fazla bir şey söylemek istemiyorum. Uğradıysa da pek fazla ses çıkaramadı. Bu durumun beni üzdüğünü de söyleyemem. Ben, dünyanın büyük çoğunluğu gibi, daha çok, hep birşeyler beklediğimiz duygusuyla yaşadım.

Şimdi ise elimizde parçacıklar, parçacıklar var. Platon'un istediği gibi bir filozofsa eğer günümüzün hükümdarı, resim yarışmasının sonunda ödülü resim yapanlara ya da duvarı aynalaştıranlara vermek için haklı ve tutarlı bir gerekçe bulamazdı. Geleneksel resim yarışması hikâyesinin Platon' un ünlü mağara ve gölge meselinden izler taşıdığını hepimiz biliyoruz. Bu hikâyenin, ya da herhangi bir hikâyenin ya da herhangi bir imgenin aslı hangisidir, taklidi hangisidir bu noktada artık yalnızca eski usul filologların ya da sanat tarihçilerinin işidir bu. Mass-media denen şey, aslında çoğumuzun fark etmeden bildiği bu şeyi gözlerimizin, kulaklarımızın içine sokarak bize hatırlattı. Orada, perdeler ve gölgeler arkasındaki uzaktaki, çok uzaktaki gerçek eriyip gitti. Bu gerçeğin yeri artık anılarımız arasında. Anılarına tutkuyla bağlı kötümserlerin direnişine, gerçek bir direniş oluyorsa bu, sevgi duyuyorum. Ama ben, elimizdeki parçacıklarla, birbirlerinden ve geçmişlerinden kopmuş imgeler ve hikâyelerle daha zeki ve daha mutlu şeyler yapabileceğimize sevinçle inanıyorum. Bu toplantıda "geçirgenlik" dediğimiz şey, bana kalırsa bu özgür imgelerin, bu serbest parçacıkların birbirleriyle eklemlenme yollarına ilişkin umut ve beklentilerimizden ibaret.

Söz beklentilerden açılmışken, "media" konusunda bir küçük nokta: Mistik ve sihirli media kuramlarını abartılmış buluyorum. Media, kenarda, köşede, ücra çevrelerde yaşayan çoğunluğun bildiği şeyi bizlere yeniden hatırlattı: Dünyanın merkezi kayboldu diyelim buna... Media'nın roman sanatına getirdiği temel yenilik ise bir tanedir, konumuzla ilk bakışta hiç ilgisi olmayan bir şey: Fotoğrafın, sinemanın ve televizyonun yaygınlaşmasından sonra romanda ve hikâyede kahramanların yüzleri hiç mi hiç tasvir edilmez oldu. Edebi anlatılarda yüzlerin özellikleri ve tekillikleri artık yok.

19. yüzyıl romanı ise yüzleri, ifadeleri, jestleri ayrıntılarıyla tasvir ederken daha arkadaki temel bir gerçeğe gönderme yapardı. Anlatıcı ya da kahraman, görüntülerin arkasındaki bu gerçeğe doğru Hüsrev ve Şirin'i hatırlatır bir şekilde yolculuğa çıkardı. Yüzlerin ve eşyaların arkasındaki an-

lamı, kitabı bitirip kapadığımızda, kitabın bütününden çıkarırdık. Kitabın anlamı, gerçek, büyük 19. yüzyıl romanının anlamı, kahramanlarla birlikte keşfettiğimiz dünyanın anlamı olurdu. Bu, büyük harfli Gerçek'in bir çeşit zaferiydi de.

Ama 19. yüzyıl romanının tükenmesiyle birlikte, bu anlam da tükendi, belirsizleşti. Tıpkı hayatta olduğu gibi. Bu yüzden, gene aynı şeyi söyleyeceğim: Romanın sezdirmesi beklenen, bir yerlerde bir gerçek olduğu duygusu, artık çok uzak bir yerlerde. Roman yazmak için elimizde artık parçacıklar, parçacıklar var. Bu görüş açısı bize bütün dünyayı, alt ve üst ayrımı yapmadan bütün kültürü ve hayatı kucaklayacak bir iyimserlik verebilir. Ya da bizi bu karmaşanın korkutuculuğu karşısında, azla anlatmaya, ya da hikâyelerimizin merkezini bir kenara, bir köşeye çekmeye itebilir. Hangi anlatım stratejisine, görüş açısına yol açarlarsa açsınlar, aslında bu farklar önemli değil. Önemli olan, artık kahramanların ve yazarın dünyanın merkezine ve anlamına doğru yapacakları dikey yolculuğun yerini yatay bir yolculuğun almasıdır. Dünyanın ve hayatın derinliğine değil, dünyanın ve hayatın genişliğine bir yolculuk. Parçalara, parçalanmış olanlara, hikâyesi anlatılmamış olanlara yolculuk. Unutulmuş ve adlandırılmamış nesnelerin ve kişilerin, hikâyesi söylenmemiş ücra köşelerin ve seslerin oluşturduğu bu yeni kıta o kadar geniş ve el değmemiş ki, "yolculuk" kelimesi tam yerine oturuyor.

Anlamın ve yazının derinliğine yapılması gereken yolculuk ise, her zamanki gibi, kişisel bir çabayla çözülecek bir sorun olarak önümüzde duruyor. Hayır: Her zamankinden daha da kişisel bir şey: Çünkü artık elimizde bir reçete de yok bir pusula da. Yazının derinliği, söylemeye bile gerek yok, yaratıcılıkla, yaratıcılığın kendisiyle ilgili bir soru. Bu konudaki sezgilerimizi anlatmaya çalışmak bile boş. O zaman, bir üçüncü hikâyeyi anlatarak sözü keseyim. Kişisel, kısa bir hikâye.

Klasik dönem bir Osmanlı nakkaşını, bir ressamı, bir minyatürcüyü anlattığım bir roman yazıyordum. Hüsrev ile Şirin hikâyesiyle de, bir ara, bu yüzden yakından ilgilendim. Bu hikâyenin İslâm ve Ortadoğu kültüründe ne kadar yaygın olduğunu herkes bilir. Bu yüzden de İran ve Osmanlı saraylarınca, resimlenmesi için nakkaş atölyelerine pek çok kereler ısmarlanmıştır. Benim ilgimi en çok çeken Şirin'in Hüsrev'in resmine bakarak aşık olduğu sahneydi. Bu sahneyi resimleyecek ressamlar, yalnız Şirin'i ve çevresini resimlemeyecek, bir de resim içinde resim yapacaklardı: Şirin'in bakarak aşık olduğu resim. Bu dramatik aşık olma sahnesi de hikâye gibi, çok yaygın bir şekilde sevildiği için, onunla pek çok, kitap, reprodüksiyon ve müzede karşılaştım. Ama bu resimlere bakarken, her seferinde bir huzursuzluk duygusu uyanıyordu içimde. Bir eksiklik, bir yetersizlik...

Oysa Şirin, değişik kıyafetler ve yüzlerle de olsa oradaydı. Değişik renk, duruş ve elbiselerle de olsa nedimeleri de yanındaydılar. Ağaçlar da vardı, kırların genişliği de. Resim içindeki resim de, ağaçların dallarında, orada bir yerde, asılı duruyordu hep...

Huzursuzluğumun nedenini sonra yavaş yavaş fark ettim. Ağaç dalına asılı çerçevenin içinde resim vardı var olmasına, ama benim beklediğim gibi Hüsrev yoktu. Hüsrev'in yüzünü, yüzünün ifadesini, görünüşünü o kadar aramama rağmen hiçbir minyatürde bulamadım. Resmi yapılan şey hayatı harekete geçiren imgenin ya da düşüncenin kendisi değildi, hayatın kendisiydi. Bu bir saflıktır, ama çocuksuluk değil. Bugün, parçalar, parçalar olarak gözüken yeni kıtanın karmakarışık ve el değmemiş hayatını hikâye ederken bu saflığı aramalı diye düşündüm.

Metis Edebiyat'ta

Lale Müldür
KUZEY DEFTERLERİ

Metis Yayınları
Başmusahip Sokak 3/2, Cağaloğlu / İstanbul

SİYASET VE SİYASET DIŞI

Günümüz Şiiri Üzerine Kenar Çıkmaları

Ahmet Oktay

Devrimci dalga, ardında ölüler, bir yığın hayal kırıklığı ve umutsuzluk bırakarak çekilmiş durumda. Tarihin gündeminden silindiğine inanmıyor, toplumsal ütopyaya bağlılığımızı sürdürüyor olsak bile, sözcüğün *işçi sınıfı* için eski çekiciliğini taşımadığını söylemek zorundayız. *Hâlesiz* bir sözcük artık devrim. İşçi sınıfı da küçük burjuvazinin ilerici kesimi de kimi aydınların kendilerini melankolik bakışlarla seyretmelerine aldırmaksızın televizyona, pop şarkılara, en adisinden en yazınsalına pornografiye *teslim olmuş* bulunuyor. Yenilgi duygusunu telafi edici öteki kültürel narkotiklerin yanısıra. "Kaptırık" olmak, kültürel ve törel yozlaşmaya özgü bir sorun gibi değil yaşanan gerçekliğin *kendisiymiş* gibi görünüyor. Günün mottosu belli: *Anythings goes:* Ne yapsan gider.

Buna karşılık, siyasal arka planını, yani insanal kuramsal ilkelerini çoktan yitirmiş ve *fetişleşmiş/fetişleştirilmiş* terör yükseliyor. Önümüzdeki günlerin gündeminin büyükçe bölümünü terörün tonu belirleyeceğe benziyor. Görüldüğü kadarıyla kulaklar da onun trombonunun sesine alışmaya hazır. Duymamak isteniyor elbet, ama hiçbir yapının, hiçbir uzletin duvarı, onu geçirmeyecek kadar kalın ve sağlam değil. Gürültü içeri sızıyor. Gel gelelim bir *karşı-gürültü* çıkarma isteğimiz de yeteneğimiz de yok gibi.

Kederimizi dağıtamasa da, zaten tüm kalemlerin pasife işlendiği bir ortam ve zamanda nasıl dağıtabilir ki, hiç değilse bu kederi betimlemeye, çekilebileceğimiz stratejik alanları işaret etmeye çalışan bir kırılgan ses yine de işitiliyor:

Şairin Fildişi Kulesi nden.

Ne kadar küçümsenmiştir Fildişi Kule. Ama şairin orada yaptığı dünyayı ve gerçekliği *dıştalamak* değil, tam tersine, son kertede hep oraya dönmek üzere, dünyayı ve gerçekliği Husserl'ci anlamda *epoche*'ye almaktır: Paranteze alır ve varoluşu da varlığı da sorgular. Dahası, *yeniden kurar.* Ne var ki, yeniden-kurmanın dili, dışardan gelen seslerle *de* zedelenmiştir.

* Bu yazı, Ahmet Oktay'ın 18 Ekim 1992 tarihinde Bilar'da yaptığı konuşmanın genişletilmiş biçimidir.

Saltık bir yeni dil yoktur. Sözcükler, üst üste kayıt yapılan ses bandı gibidir: Daha önceki sözcüğü iptal ettiği gibi o sözcüğün anılarını, titreşimlerini de tevarüs etmiştir. Dünya ve gerçeklik, sam yeli gibi lekeler bırakır dilin derisinde. Bir farkla: Siyahtır onlar, yelinkinin tersine.

"Sevgilim, çocukluğum benim
bilmemkaç numaralı bildiride adı geçen hayatımız"[1]

diyen Orhan Alkaya şöyle sürdürüyor:

"ve her dokunuşumda göğüslerin
kırk kapılı bir yargı oluyor omuzlarımda"

Bize anıların, saflığın, özgür oyunun olduğu kadar aşkın ve cinselliğin imgelerini sunacağını sandığımız noktada, şiir, birdenbire siyasal ve güncel olanın darbesine açıyor kendini. Bir sözcük öbeği ve bir sözcük: "bilmemkaç numaralı bildiri" ve "yargı": Bunlar anlamsal katmanın dibine çökelmiş kan pıhtıları. Daha ötede şu iki dize geliyor:

"bütün inceliklerin fişlendiği bir şehirde
mübadele değeri olmayan haykırışlar"[2]

İçrekçi eğilimin içine sızan, onu görünür olmaya *zorlayan* baskı gücünün (polisin/devletin) sözcükleri ile ekonominin belirleyici terimleri: yapay değildir bu iç içe geçiş, gerçektir.

Dolayısıyla günümüz şiirinin üretildiği ortama göz atmak zorunludur. Gerçi, *son kertededir* bu ortamın şiiri belirleyişi. Yine de kimi izlekleri, tercih edilen sözcükleri, dil sürçmelerini (lapsus) anlamamıza yardımcı olabilir bu göz atış. Tepkiyi, edimi olduğu kadar içe çekilmeyi, edilginliği de anlamlı bir yere oturtmamızı sağlayabilir.

İsyanın feryadı ile yenilginin ve umutsuzluğun iniltisi, doyuma ermiş âşığın dudaklarındaki mutlu gülümseyiş ile ölümün eşiğindeki hastanın gözlerindeki kederli veda; hepsi bu ortamın koşullarından kaynaklanıyor ve bu koşulları çok farklı biçim ve biçemlerle dile getiriyorlar. Kim yadsıyabilir farkları? Ama betimlemelerin, titremelerin, ürpertilerin, korkuların, başkaldırır, kısaca şiirin *zemini* aynı.

Necat Çavuş, "güzelliğimi istiyorum, ruhumun birliğini, ruhumun/çağ alanlarındaki dirilişini istiyorum"[3] diye karanlık bir kuyunun dibinden haykırıyor, şeyleşmeyi aşmış bütünsel insanın imgesini canlandırmayı istiyorsa, karşıtından konuşan Süha Tuğtepe bize o şeyleşmenin/yabancılaşmanın betimlemesini yapıyor:

1. O. Alkaya: "Konuşmalar", *Parçalanmış Divan*'da, s. 17, Korsan Yayınları, 1990.
2. *A.g.e.*, s.19.
3. N. Çavuş: "Birlik", *Ölümden Önceki Sözler* de, s. 45, Şiir Atı Yayıncılık, 1986.

"Kentli bir incelikle selamlaşıyorum bu adamlarla.
Bu adamların tanrısı var. Bu adamların
hem tanrısı, hem sakalı hem de
karafatma gibi kanları var.
Bu adamlar kaldırmıyor pembe bacakların
herkese görünen pembesini.
Bu adamlar namus uğruna, bok yoluna.
Bu adamlar totocu, piyangocu, atçı,
Bu adamlar havada bulup, tavada istiyorlar.
Bu kadınlar ev süsü, geyik muhabbeti, bir gecelik aşk.
Bu hayat kudurtuyor beni. Bu işçiler uslu çocuk, köylü"[4]

"Allahın boyasını istiyorum"[5] diye seslenen Çavuş ile reel durumdan "kudurduğunu" bildiren Tuğtepe *aktüel* yani dolaşımdaki dilden olan sözcüklerini de *virtüel,* yani dolaşıma sokacakları dilden olan sözcüklerini de yaşanan günün, asla kaçıp kurtulamayacağımız ortamın, *mediumun* bağlayıcılığında seçiyorlar: Tevekkül ve isyan, içe çekilme ve infilak etme, hepsi *buradan* ve *burada.*

Ama, *günü* nerden başlatacağız? Üstelik, bu bugün, *nevzuhur* bir bugün değil: *geçmişi* var. Dolayısıyla tortular, kalıntılar da söz konusu. Belleğin derinlerinde, karanlık bölgelerde yer alan korkular, görüntüler hiçbir zaman ölü olgular haline gelmiyorlar.

Çok şükür ki, gelmiyorlar.

Şiirin yaşamını, yaşarlığını onlar belirliyor, onlar biçimlendiriyor. Şiiri hem geçmişe hem geleceğe *uzatan* ya da *zamanaşırı* kılan, bu bükünüm. Ama bu bükülmeyi, geri ve ileri yönelme işlemini hep burada, *günde* durarak yapar şiir. İlhan Berk, İstanbul Uluslararası Poesium'una sunduğu bildiride, işte bu yüzden "şiirin geleceği yoktur" demişti. Hep buradayken *oraya,* bilmediğimiz, tasarlamayı da asla düşünmediğimiz bir zamana yazılır şiir.

Mevcut şiirsellerin, poetikaların açımlanmasında ve temellendirilmesinde birincil düzeyde rol oynamıyor olsa bile bu burada'nın betimlenmesi ve ona bir başlangıç ya da doğum yılı belirlenmesi yine de bir zorunluluk. Çünkü bir bilinemezci (agnostic) değilim ben. İlhan Berk *Istanbul* ya da *Köroğlu*'dan *Mısırkalyoniğne* ya da *Galata*'ya rasgele, paşa gönlü öyle istediği için geçmemiştir. Bilimsel paradigmalar için söz konusu olan poetikalar için de geçerlidir: Sıçramayı ya da Althusser'ci terimi seçerek söylersem *kopuntuyu* zorlayan somut olgular vardır. Her zaman: Dil anlayışı, imge an-

4. S. Tuğtepe: "Çocuklar, Parklar ve Seyrek Zamanlar", *Düşler ve Seyrek Zamanlar*'da, Piya Yayınları, 1990.

5. N. Çavuş: *A.g.e.*, s. 45.

layışı, kısaca *poetik sorunsal* değişmiştir. Örneğin 1940'larda bilinmeyen Pound ve e.e.cummings'le tanışılmıştır, başka şairlerle de. Felsefi ve kuramsal yaklaşımlar, kültürel çevreni (ufku) dönüştürmüş, şiirsel galaksinin boyutlarını genişletmiştir. Örneğin tasarruf ekonomisinden tüketim ekonomisine geçilmiştir. Siyaset kendi özgül düzeyinde ve kendi yöntemleriyle yapılabilir hale gelmiştir vb. Edip Cansever'in "kendine sürgün, adresi olmayan bir yaratık" diye nitelediği[6] Ece Ayhan'ın şiiri ile Ece'nin Ece Ayhan Kırdar olarak yazdığı dönemin şiirleri arasındaki coğrafi/tarihi, dolayısıyla kültürel ve sözlüksel zemini ve mesafeyi atlamak bana mümkün görünmüyor[7]. Şiirsel *boom* noktası: Her zaman doğru saptayamayabiliriz, ama *vardır* bu nokta.

Doğum yılına dönelim:

Tercihim, günümüzün şiirine toplumsal doğum tarihi olarak 12 Eylül darbesinin yapıldığı 1980 yılını seçmektir. Türk kapitalizminin bu son saldırısı, 12 Mart darbesinin ekonomik/politik ve kültürel düzeyde tamamlanması ve sonuçlandırılmasıdır. Eklemek gerek: O darbe gibi bu darbe de toplumu her alanda geriye götürmüş, telafisi güç sorunlar yaratmış, siyasal, etnik, etik, kültürel alanlarda metastaza yol açmıştır. Devrimci dalganın çekilişine ve terörün tırmanış sürecine yukarda gerekli göndermeleri yaptım. Geri çekilmenin ve tırmanmanın içsel ve dışsal dinamiklerini kurcalamanın gereği yok. Ancak, 1980-1990 arasında üretilen şiirin toprağını kavramamızda yardımcı olabilecek bir iki felsefi ve toplumbilimsel olguya daha değinmenin yararlı olacağını düşünüyorum.

Çünkü, Marcuse'ün genelde sanat için söylediği şiir için de geçerli: şiir, "yerleşik gerçeklikte ezilmiş, bastırılmış olana ve susturulana söz, ton ve imge verir"[8]. Şiirin gizi ve gerçekliği bir anlamda, yine Marcuse'ün sözleriyle "altı çizilen sessizlikte, *orada olmayan şeyde* ve nesnelerin mikrokozmik ve makrokozmik görünüşlerinde"dir[9].

Burada betimlemeye çalışacağım olgular, işte yapıtta doğrudan görünmeyen, orada bulunmayan ama yine de şiire *gerçek gerilimini,* daha kuşatıcı bir söyleyişle *iç yaşamsallığını* sağlayan olgulardır. Şiire doğuş nedenini veren olgular. Merleau-Ponty, *Kırmızı ve Siyah*'la ilgili olarak şunları yazıyor: "Önemli olan Julien Sorel'in Madam de Renal'in ona ihanet ettiğini duyduğunda Verriere'e gidip onu öldürmeye çalışması değildir, önemli olan, haberi aldıktan sonra, bu sessizlik, bu sonsuz kararlılıktır. Ancak tüm

6. E. Cansever: "Ecegilleri Okumak".

7. O ilk dönem şiirleri de toplanmalıdır.

8. H. Marcuse: *Karşı Devrim ve Başkaldırı,* s.88, Çev.: G.Koca / V.Ersoy, Ara Yayıncılık, 1991.

9. *A.g.y.*

bunlar hiçbir yerde *söylenmemiştir*"[10].

Söylenmemiştir sözcüğünü vurguluyorum: Kimi zaman şiirin söylemediği, daha doğrusu kimi zaman dışsal nedenleri bulunsa bile çoğunlukla içsel gereksinimlerden dolayı *söyleyemediği,* onun dehşetinin kendisidir. Her şiirin bir nedeni vardır, son kertededir elbet, ama vardır. Metin Fındıkçı "anımsayamadığım bir neden"[11] derken, tam da bu durumu dile getirir. Bu anımsanmayan, anımsanamayan neden, doğrudan doğruya *imgelem* ve *düşlem*'e aittir. Varolmayan, gerçeklikten doğmamış gibi görünen bir varlık olarak şiir, kurduğu imge düzeni ve ürettiği fantazya dünyasıyla gerçekliğe ilişkin *olumsuz* tavrını dile getirir. Orada bulunmayanın, *suskunun içeriği,* bir imge, bir sözcük aracılığıyla yukarı yükselir, belleği canlandırır.

Bir kez daha Marcuse'e göndereceğim: "İmgelemin gerçek değeri, sadece geçmişe değil geleceğe de bağlıdır: İmgelemin uyandırdığı özgürlük ve mutluluk kalıbı, tarihsel gerçeği *iletme* isteğinde bulunur. İmgelemin, gerçeklik ilkesi tarafından özgürlük ve mutluluk üzerine konulan sınırlamaları kabul etmeyişinde, *olabilecek* olanı unutmayı reddedişinde, hayalin eleştirici fonksiyonu gizlidir"[12].

Şiirin imgesel ve düşlemsel yapısının gerçekliği hem gizlediği hem açığa vurduğu söylenebilir. "Anımsayamadığımız nedeni" bize ancak imgelem sezdirebilir. Ancak imgelem ve düşlem bizi oraya yöneltebilir: Gerçekliğe, geçmişe ve geleceğe. *Ortaya çıkmamış* olanı imlemek, onun bulutsu varlığını kekelemek, bir vaadediş ve arayış isteğini sayıklamak bizi *verili dünyanın* farkına varılamayan, unutulan, doğallaşmış olarak görünen olgularını sorgulamaya, onları algılamaya ve *kabul etmemeye* zorlar.

Öyleyse:

1980-1990 arası, boyutları son derece geniş bir *yabancılaşma* dönemidir. Kuşkusuz işçi sınıfı ile entelegentsiyanın yabancılaşmasının öğeleri, oylum ve derinlik farklarına sahiptir. Algılanış ve yaşanış biçimleri de farklıdır. Ama bu yabancılaşma/şeyleşme olgusunun sosyo-ekonomik, sosyo-politik ve sosyo-kültürel toprağı aynıdır: Bu toprak, kapitalist düzendir.

Bu düzende sadece emek değil en yüce değerler de insan da metaa dönüşmüştür. Burada yabancılaşma kuramını açımlayacak değilim. Ancak yabancılaşmanın medyalar aracılığıyla bireye *içselleştirildiğini,* bireyi egemenliği altına aldığını söyleyeceğim. Kültürel yaşam sadece televizyon aracılığıyla görselleşmiyor. Artık bireyin kendisi bir gösteri nesnesi durumunda. Kültürel ortam içinde var olabilmek için, dolaşımda kalabilmek için

10. Anan Marcuse: A.g.e., s. 129, 10 no.lu dipnotta.

11. M. Fındıkçı: "Sessiz Bir Şiirin Çıkmaz Sokağına Giriş", *Yazılı Günler,* sayı 17, Eylül-Ekim 1992.

12. H. Marcuse: *Aşk ve Uygarlık,* s. 113, Çev.: S. Çağan, May Yayınları, 1968.

görünmek zorunda birey. Ya da *şair.* Şair, meta olarak paketlenmeyi, etiketlenmeyi ve pazara sürülmeyi kabul etmeye kışkırtılıyor.

Bu gerçeğe dayanabilmenin de ona katlanmamanın da bedeli büyük. Kaan İnce, "amatörlüğün budalalık sayıldığı, her şeyin ticari metaya dönüştüğü"[13] bir ortama karşı çıkarken ve böyle bir ortamda şiir yazmanın nerdeyse saçma bir eylem haline dönüştüğünü ima ederken sonuna kadar haklı görünmektedir. Kopmanın, kırılganlığın sınırıdır bu: O Kaan İnce ki, 22 yaşında kendini bir binanın en üst katından görkemli bir kuş gibi salıverecektir aşağıya. Aşağıya: *yadsımaya* ve ölüme.

Bu intiharın tarihini betimlememe olanak yok. Ancak Kaan İnce'nin, intiharını *düşündürülmeye* zorlandığını söyleyeceğim. Artaud'nun Van Gogh' u niteleyişini anımsayalım: "Toplumun intihar ettirdiği"[14].

"yalın haline dönecek, ömrümü kundaklayan gecelerde
ne kadar nesne varsa ve zamana sarkan siyah eller
gibi görmediklerim de. oysa umut adına gözlerimi
verdim-geceyi en önde aşan, sahici-ölüme ne dersin?
Yandım her şeye, baharın gizinde serinlik, sargısında
gecenin acılar sallanmakta, sarp bu us, sustu ilginç
öykülerin kenarında"

Sonun *goruuşuaur* bu. Tam anlamıyla Marcuse'ün sözünü ettiği "olabilecek olanı unutmayı reddediş"tir. Toplumsal ilişkilerdeki çözülüşü, kopukluğu, kesik kesikliği *andırır* biçimde şiirin dili ve yapısı da çözüşmüştür. Bu, yapı olmadığı anlamına gelmiyor, sadece çözüşmüş bir yapıya sahip olduğunu, böyle bir yapıyı istediğini öne sürüyor. *Kakofoniden* medet umuyor olumsuzun içeriğine göndermek amacıyla: "sarp bu us". Şu dizeye de dikkat edelim: "sustu ilginç/öykülerin kenarında". *Kenar:* yaşanmamış ama yaşanabilecek olanlara bakılan sınır ya da tam tersine: Siyah bölgeye aidiyeti, oranın yurttaşı olunduğunu açığa vuran, toplumsal atıklara özgü alan. Tek sözcük yeterli: Suskunun içeriği önümüzdedir artık.

"maskeler dağıtılır, ölüm giydirilir üzerime"

Ölümün getirilişini, üzerine giydirilişini, kolay tasarlanamayacak bu uzun zamanda yaşananları unutmayı reddeder şair. Hayır, bir envanter çıkarmaz, gereksizdir çünkü. Ölümünü önceden anımsatır. Böylece, bize bir şeylerin yolunda gitmediğini sezdirir, mutluluk ve özgürlük özlemimizi, beklentimizi körüklemeyi, ateşi harlandırmayı umar. Kaan İnce intihar etmemiş olsaydı bile, şiir, bizi orada apaçık bulunmayana, betimlenmeyene gön-

13. İnce'nin bir mektubundan. *Yazılı Günler,* sayı 17.
14. A. Artaud: Van Gogh, Çev.: A. Soysal, Nisan Yayınları, 1991.
15. K. İnce: "Yalınlama", *Yazılı Günler,* sayı 17.

derecekti yine de: Güncele, toplumsala.

Şiirin imgesel/düşlemsel ve dilsel yapısında olan biteni anlamak biraz da dünyada olan biteni anlamaktır:

"Lâl, lâleye durdu, boynum lâlede. Bir kuş
uçtu yeis içinde, adı Sîreng. O kuş
benmişim meğer, câm içinde can vermişim
bu yedi elif boyu ahh! için. O lâle
cehenneminden vurmuş beni, gözlerimi
bağlamış bir gözleri ağu imiş, bir ca
-dûûû! Ona meşk kazımak ile geçmiş ömrüm"[16].

Bu apaçık görülen *arkaizm* nereden kaynaklanıyor acaba? Geçmiş bir meltem serinliği gibi esiyor dizelerden. Kuşkusuz öncelikle *sanatsal oyun* bizi kendisine çeken: Lâl ile lâle, câm ile can, olmayan ahû ile ağû ve o çığlıksı cadûûû. Yine de geriye yönsemeli bu duruşta, bize yitip gitmiş, bir daha geri dönmeyecek şeyleri anımsatma çabasında *dışarıyla* ilintili öğeler de varmış gibi geliyor bana.

Seyhan Erözçelik'in karşıya aldığına dikkat edelim: Televizyonun, magazinlerin, reklamların *dilidir* bu. Onunla düşünmemektedir, onunla söylememektedir. Tüm duyguların, aşkın ve terk edilişin, isyanın ve boyun eğişin, şiddetin ve edilginliğin olağanlaştırıldığı, *rutinleştirildiği,* nerdeyse her şeyin her şeyle eşitleştirildiği bir dünyada yer almayı reddeder. Kurduğu imgesel dünya ve arkaik dil sadece bu reddi açığa vurur. Okurun imgelemi de anlağı da bu reddin örüntülerinin, çağrışımlarının nesneleri ve imleri ile *ilişkiye* gelir: Anlık bir temas. Ama şiirin gerilimi, söze dökülmemiş, betimlenmemiş bu anda, bu dokunuşta gizli.

Bizi reel dünyanın kendisinden şüphelenmeye, başka bir dünyanın olanaklılığını düşünmeye kışkırtmak sanki 80 sonrası şiirinin genel, nerdeyse *kolektifleşmiş* bir eğilimi. Sağda ve solda. Ama hep bireysel, yer yer psikopatolojik bir tona sahip olan bir sesle. İhsan Deniz'den alıntılıyorum:

"Bir ruhun geriye dönüşü: sâf, titrek
ve kasvetli bekleyiş! Ve sükûta damlayan kor
gibi ağır, kanlı çırpınma. Dilden dile
süzülüyor mâzideki suskun şelâle. Ne çok
unuttum, burda, bu kederle: O meçhul koku döndü
durdu bir ışık hüzmesi gibi kollarımda. Baş
ağrısı ve gururla başladı sesteki yanma.
Yalnızlığın okulunda. Dumandan bir ruhla..

16. S. Erözçelik: "Lâle", *Kır Ağı,* s. 70, Şiir Atı Yayınları, 1990.

Gaipdeki esrâr! Parıldayan bir hayâlet bulutu
gibi yazıda. Ben kendime inerken, derinde, çok
eski bir defterin hiç yazılmamış eşiğinde.

Ey ezelî gece! Hatırâlar sancağı.. Pişmanlıklar
ve derisi yüzülmüş ömürler"[17]

"Mâzideki suskun şelâle" ve "hatırâlar sancağı": bu imgeler de şiirin sözcük dağarcığı da güncelin dayanılmazlığına karşı geçmişin, yitik zamanın ürpertisini, onun imgelemin ve belleğin dibinde titreyişini sezdiriyor ister istemez.

Belirtmeliyim: Erözçelik ile Deniz'in geriye yönelişlerinin, arkaizmlerinin ideolojik içeriği *farklıdır*. Felsefi ve siyasal düzlemde öne sürecekleri gerekçeler arasında diyaloğa girmeye istekli ya da elverişli öğeler bulunsa bile, bu gerekçelerin örtüşmesinin, son kertede mümkün olamayacağını düşünüyorum.

Eric Hobsbawm, modernitenin gelişimini irdelerken "gelişmeye karşı tutucular" ile "gelişmeye karşı devrimciler" gibi kuramsal/ideolojik bir ayrım yapıyor ve birinci gruptakilerin "ortaçağ feodalizmini ideale yakın uygulanabilir toplum olarak görme eğilimi gösterdiklerini", ikincilerin ise "var olan toplumlardan hiçbirisi, yoksullukları gerçekten hoşnut edebilecek bir toplum olmadığı için, halk açısından işlerin yolunda gittiği tarihin derinliklerinde kalmış bir altınçağ düşündüklerini"[18] vurguluyor.

Hobsbawm "geriye ilerlemeci ideolojilerle ilerlemeciliğe düşman ideolojiler"[19] arasında mevcut olması gereken kuramsal/düşünsel nüansa da gereken imayı yapıyor elbet. Buradan bakıldığında, Erözçelik ile Deniz arasındaki ayrımın ötesinde Deniz ile örneğin Necip Fazıl ve Sezai Karakoç arasında bile bir ideolojik/estetik kopuntu ya da sapma olduğunu söyleyebileceğimi sanıyorum. Deniz'in modern yaşama, hepimizin *buradaki* yaşamına bakışı, bana İslamcı fundamantalizmin içinden değilmiş gibi geliyor. Dinsel tematik alt katmanda *laikleşmiş* ya da laik içeriği de dikkate alıyormuş gibi görünüyor.

Bir karşı-çıkış, bir protesto isteğini dışa vururken, yukarda kendisinden bir örnek verdiğim Süha Tuğtepe, yakın zamanın konjonktüründen etkilenmesine rağmen aynı konjonktürün ürünü olan Erözçelik ve Deniz'den farklı bir tınıya sahiptir. Buradaki farklılık sözcüğü, her *birey* için geçerli ve zo-

17. İ. Deniz: "Tortu", *Perdeler*, s.57, Bürde Yayınları, 1992.

18. E. Hobsbawm: *Devrimler Çağı*, s. 456, Çev.: J.Ergüder/A.Şenel, V Yayınları, 1989.

19. *A.g.e.*, s. 458.

runlu olan doğal "aralığın" dile getirilmesi amacıyla kullanılmıyor. Burada söz konusu olan bir tercih: Burayı, buranın diliyle, kendine siper açmadan eleştirmek. Mümkün ve tek bir eleştiri yönteminden, odağından söz edemeyeceğimize göre, farklılıkların kişisel/bireysel eğilimleri dışa vurmasının yanı sıra değişik *izlerçevrelerin* (publikum) en somut biçimde temsil edildikleri nesnel karşılıklara sahip oldukları da açıktır.

Psiko-patolojik gerilim gökten zembille inmiyor çünkü. "Derisi yüzülmüş ömürler"e sadece bireysel iç yaşamın, çözümlenmesi belki de olanaksız o yaşamın jeolojik tabakalarında rastlamıyoruz elbet. Bu noktada toplumsal aynaya da bakmak gerekiyor: Çünkü orada yansıyan yaşam, yineleyerek söylersem, hepimizin buradaki yaşamı. İdeolojik/siyasal seçimler, çözüm önerileri hiç önemli değil bu noktada. Önemli olan, toplumsalın ve barındırdığı sorunsalın *dayanılmazlığının* vurgulanması. Sağın ve solun üyeleri, yani *yönetilen/bağımlı* sınıfların üyeleri bu dayanılmazlığı ortak-payda olarak benimsemiş iseler, bunalım çok *derin* demektir. Dolayısıyla bu derinlik ideolojileri birbirine karşı *kırılganlaştırıyor*, karşılıklı bir *geçirimlilik* sağlıyor demektir. Paradigmalar son kertede farklı olmasına farklıdır ama bu olgu paylaşılan yenilgi ve isyanların da bulunduğu gerçeğini geçersizleştirmez. Bunalım, karşıtları, şimdiye kadar kulaklarını birbirlerine karşı tıkamış olanları artık *söyleşenler* haline getirmiş bulunuyor.

Bu yorum, değişik şiirseller arasında bir *ilişkinlik* kurulmasını zorunlu kılıyor. *Ötekinin* varlığı, sadece içerik açısından değil biçim ve biçem açısından da kesinkes belirleyici olmasa da koşullayıcı bir işlev kazanmış gibidir. Örneğin, arabesk aşk izleğini aşkınlaştırıyorsa, bu tutum alışta bir boyun eğiş, bir yabancılaşma sezinleyen belli bir şiir aşkı düşkünleştirmeyi amaçlamasa bile onun üstündeki *aura*'yı kaldırmaya yönelir. Tarık Günersel'in aşk söylemine bakışı anımsanabilir burada. Aşkın duyusal/duygusal düzeyi, eski aşk şiirlerinin *pathetic* tonu, ironi tarafından kuşatılmaktadır Günersel'de:

"siyahî bir çinliyim
bir boğanın üstünde yoga halindeyim
tanrım ne kadar da rasyonelim
tek tutkum tutkulardan uzak durmak

gökyüzünde yürürken de sanki bir indeyim
bir şeyin başlaması için herşey bitivermeli
zarif bir işkence peşindeyim

batı doğudur, doğu da batı

matadorca savuşturun beliriveren aşkları"[20]

20. T. Günersel: "Meditasyon", *Sombahar*, sayı 9, Ocak-Şubat 1992.

Buna karşılık, bir önceki kuşaktan olmasına rağmen şiirinin gövdesi 80'lerden sonra beliren, kalınlaşan Metin Altıok metalaştırılan, giderek pornografiye bitiştirilen aşkı geleneksel şiirin bağlamında yeniden aşkınlaştırmaya girişir. 80'ler sonrasının mevzi kazanmış bir başka şairi, Küçük İskender, bu iki tavrın da dışına yerleşir: İlerde değineceğim bir olguya, *duyguların abartılmasına* yönelir. Aşka yitirdiği erotik boyutu öteki yakadan, homoseksüelin "ilhak-ı hak" isteyen dünyasından kazandırmaya girişir: Ancak hemen vurgulamak gerekir ki, bu "Ecce Homo'Seksüel"[21] aynı zamanda bir homo-politicus olduğunu da bilir, "kentin irinden penisleri sıkıştırılmıştır" eline, aşk sonuna kadar *burasıyla* kirletilmiştir: "kalkmaz ama adalet babanınki/o sıyırır pantolonlarımızı donlarımızı merakla/sıyırır alır sim tenimizi akik etimizi"[22]. Yabanıl ve yaban olmak için çırpınan, "mastürbasyon yapıp spermlerini mercedes'lerin ön camlarına süren", "namaza duran babaannesine çükünü gösteren", "kızkardeşine sevişme pozisyonları öğreten"[23], düzenlendiği apaçık sezilen o teatral düşler aracılığıyla *verili olanı* aşma isteğini ima eder. Hangi türünden olursa olsun, bilir ki aşk, ancak somut-burası'nın aşılması halinde gerçekleşebilecektir. "polisler babaları attaya götürdükçe"[24] olanaklı tek şey: "rakının kanla beyazlanması"dır.

Arkaizm sorunu bağlamında vurgulanması gereken bir nokta var: Tuğtepe ile Küçük İskender'in sözcük evreninin okuru dünden çok *bugüne* sokmak istediğini düşünüyorum. Tarık Günersel ile Sina Akyol'un şiirinin de aynı doğrultuda olduklarını sanıyorum. Dahası, İskender'in biçimsel/biçemsel kaygıları konusunda itirazlarım olmasına rağmen, kurguladığı dilin kozmopolit yapısının (Osmanlıca, öztürkçe, özgün türetme, dönüştürme, frenkçe) ötekilere oranla daha *yıkıcı, negatif* olmaya aday bir gizilgüç taşıdığını öne sürüyorum.

Şimdi soruna biraz daha içerden bakmak gerekiyor: Şiirsel imgelem ve düşlem, neden artan bir dozda geçmişin imleri, sözcükleri, nesneleri, anıları ve duygularıyla dolmaya başladı?

Sağcı ve İslamcı söylem çerçevesinde soruyu yanıtlamak da nedenleri anlamak da daha *sorunsuz* gibi. Ama 12 Eylül'e ve sonrasında uygulanan depolitizasyon sürecine kadar geçmişle ilgisi her zaman olumsuz olmuş, hatta Kemalist retoriğe bağlı kalmış bulunan solcu söylemdeki geçmişçilik ilgisini anlamak kuramsal/ideolojik/estetik zorluklar yaratıyor.

21. K. İskender: *Gözlerim Sığmıyor Yüzüme*, s. 56, Adam Yayınları, 1988.
22. K. İskender: "CanGünce'min Gri Yapraklarına Şavkı Düşer Halkımın", *A.g.e.*, s.13.
23. K. İskender: *Dedem Beni Korkuttu Hikayeleri*, s. 7, Armoni Yayınları, 1992.
24. K. İskender: *Erotika*, s. 59, Adam Yayınları, 1991.

Yukarda Hobsbawm'ın "gelişmeye karşı tutucular" ile "gelişmeye karşı devrimciler" diye bir ayrım yaptığına değinmiştim. Şimdi, Hobsbawm'ın 1983'lerde geliştirdiği bir kavramlaştırmaya başvuracağım: *Geleneğin icadı.* Bu çerçevede öne süreceklerimin Selim Deringil'in "Osmanlı İmparatorluğu'nda 'Geleneğin İcadı', 'Muhayyel Cemaat' (Tasarımlanmış Topluluk) ve Panislamizm" başlıklı yazısından[25] kalkındığını ve esinlendiğini öncelikle belirtiyorum. Kavramı şöyle tanımlıyor Hobsbawm: "Hızlı toplumsal değişim sonucunda toplumda 'eski' geleneklerin içine oturduğu sosyal örüntünün zayıflaması veya yok edilmesi durumunda, tarihsel malzemenin tümüyle *yeni dürtülere* cevap veren geleneklerin icadı için kullanılması". Yine Hobsbawm'ın vurguladığına göre, "çok eski bir geçmişten köklendiği iddia edilen 'yeni geleneklerin tarihsel sürekliliği *yapaydır,* diğer bir deyişle yaratılmıştır"[26].

İmdi: 1980 darbesinden sonra, sağda ve solda tahrip derecesinde fark olmasına rağmen, entelegentsiyanın bir travma geçirdiği, müdahale sonunda doğan siyasal durgunluğu ve eylemsizliği olduğu kadar toplumsal ve düşünsel umutsuzluğu da aşmak çabasıyla geçmiş ilgisinde bir kök bulmaya çalıştığı bir önvarsayım olarak öne sürülebilir. Aydınlar, şairler, yazarlar geçmişte unutturulmuş ya da unutulmuş olanı canlandırmaya, işlevsel kılmaya çalışırken sanki nostaljiyi doğrudan doğruya *sıkıdüzenin* karşısında bir *kurtuluş alanı* olarak kurgulama isteğindedirler. Ya da bir yadsıma alanı olarak.

İslamcı söylem bu *ikame edişi* zaten daha önceden başlatmış, dolayısıyla kendi kültürel/ideolojik *referans bölgesini* bir ölçüde oluşturmuş bulunuyordu. Ama solcu ve radikal/liberal aydınların, şairlerin geçmişçilik ilgisi, böylesine bir referans bölgesi somut ve güçlü biçimde vaktiyle kurulamamış olduğu için, ister istemez İslamcı şairlerin sunduğu türden bir kurtuluş ve özgürlük umudu oluşturmaya yeter görünmüyor şu noktada. Bu yüzden de geçmişin sözcüklerine, imgelerine, nesnelerine dönüş, oralarda bir ses, yaşamı canlandıracak bir tını arayış, nesnel karşılığı bulunan (siyasal ve kültürel düzeylerde) bir kök salma duygusunu yerleştirmekten, onu etkileyici ve çekim alanı olan bir söylem durumuna getirmekten çok, yeni sağın ya da muhafazakârlığın bağdaşığı olma gibi bir işlev edinmeye aday görünüyor. Ya da en azından böylesine ikircikli, tedirginlik verici bir ilişkiyi anıştırıyor (ima ediyor). Solcu ve radikal/liberal söylemi benimsemiş olan, ancak *estetik* kaygılarla içrekçi biçeme belirgin bir ilgi gösteren şiirsel tutum-alışlar sanatsal yetkinliğe ulaştıkları noktada, İslamcı türden bağdaşık

25. *Toplum ve Bilim,* sayı 54-55, Yaz-Güz 1991, s. 47.
26. *A.g.y.*

bir topluluğun vizyon ve misyonuna seslenemediklerinden galiba *ikna edici* de olamıyorlar. Sanırım, daha çok bir belirsizliği, bir baş dönmesini çağrıştırıyorlar. Ama biraz daha vurucu bir sözcük seçmek gerekiyor: Bir *tedirginliği.*

Geçmişe-bakış her zaman maziperest olmak anlamına gelmiyor elbet. Kaldı ki, Hans-Georg Gadamer'i izleyerek söylersem, bir metin ancak bir *gelenek* içinde ve o geleneğe ilişkinliği bağlamında anlam kazanabiliyor. "Aslında tarihsel geleneğimizle karşı karşıya gelmek, her zaman bu geleneğe *eleştirel* bir meydan okuma demektir"[27] diye yazarken, nostaljinin somutburası'nın değerlerinin *askıya alınması* türünden bir eyleme yol açabileceğine işaret eder Gadamer. Şunu da özellikle vurgular: Gelenek, insanın, daha genelde Dasein'ın kendisini "gelecek olanaklara doğru aşma çabasıyla"[28] yakından ilgilidir ve amaç öncelikle "gelenekten kurtulmak" değil, tam tersine, "miras alınmış kültüre hepimizi birbirine bağlayan somut bir köprü"[29] gibi bakmaktır. "Her yeni pozisyonun 'önceki' pozisyona gereksinimi vardır"[30].

Bir baş dönmesi duygusunu da çağrıştırsa, bir tedirginliği de yansıtsa, genel anlamda din-dışı söyleme bağlı olan şairler, sanki Türk-İslam sentezi bağlamında diriltilmek, icat edilmek istenen bir geleneğe karşı, sürekli biçimde o gelenekle eleştirel ilişkide bulunan *kozmopolit* denebilecek bir geleneğin icadını öngörüyor gibidirler; Osmanlı-levanten, Müslüman-Hıristiyan bir söylem. Eklem yerleri kırılmış, tümlüğü parçalanmış, bugünle dün arasındaki o bir türlü yorumlanamayan boşlukta asılı kalmış ve sanki gelenek olamayacağı fark edilmiş bir *gelenek yanılsaması:* Onun icadı.

Örnek Orhan Alkaya'dan:

"Geceye devrilen çığlık yardı derin pusuyu
kan sızdı son ziyafetin çatlaklarına islambol ikonadan

kan sızar camla sevişen dudaktan
varak bir kuşatmayla kaynağına akarken O nehir
bir boşluktan bir boşluğa uzandı Ay-Han

ve kanlı bir çeşmibülbüldür ki insan ömrü Beykoz imalathanelerinde

güze düşen solgun çocuklar yalanladı kardeşliği
yayılırken arnavut kaldırımlarına Galata'nın
tersane burması bıyıklardan süzülen hayır! sesi

27. H. G. Gadamer: "Tarih Bilinci Sorunu", Çev.: T. Parla, *Toplumbilimlerinde Yorumcu Yaklaşım* içinde, Hürriyet Vakfı Yayınları, 1990.
28. *A.g.y.*
29. *A.g.y.*
30. *A.g.y.*, s. 105.

döküldü kadîm ihanetin üstüne
vakur bir konsol aynasının ölümü gibi"[31]

Birisine "ithaf" edilmiş olan şiir, bu adanmışlık dolayısıyla bir tavra, bir çıkışa işaret ediyor elbet. Bizans, Osmanlı, İslam ve cumhuriyet aynı düzlemde konuşlandırılıyorlar ama her öğe hem birbirini dıştalıyor hem de birbirini çağırıyor ya da içeriyor. Yine de, şiirde cam işçisinin/işçiliğinin tarihini çok net okuyabildiğimi söyleyemeyeceğim. Ama bu belirsizliğin şiirsel olmadığını *da* söyleyemediğimi hemen belirtmeliyim. Alkaya'nın dizeleri ile Yahya Kemal'in başka bir yazımda anmış olduğum ("Şimdi Üzerine Düşünceler", *Zamanı Sorgulamak* içinde, Remzi Kitabevi, 1991) geçmişin sadece güzellikler içermediği ve "katliamlar ve işkenceli ölümler" *de* barındırdığı yolundaki yorumu arasındaki benzerliğe de değinmeliyim burada. İmgesel ve düşlemsel düzeyde kurulan kötülüğün ve yoksunluğun *sürekliliğine* ilişkin bu anıştırma, anlamsal düzlemde ister istemez en somut biçimde tarihsel/siyasal bir elçştiri olma olanağını yüklenir.

1980 sonrasında oluşan mozaik içinde daha belirgin reddediş çabaları da var. En uç örneklerini Küçük İskender'de bol bol bulduğumuz yapay dilin sorgulatıcı gücüne ilişkin güveni de yansıtan çabalar:

"mozart'ı asıl öldüren barsak parazitleri
puşkin'i apartmantopuk modası yetmişlerin
masoch zaten ölecekmiş yengen burcundan
lenin ile lennon kimvurduya gidenler
freud'u oidipus, sartre'ı la nausée yemiş
stirner'i sinek sokmuş, bu böyle kalsın

hâlihazırda kırmızı başlıklı kurt balerinin bacaklarına bakıyor
velhasıl damdan sakız atıyor arap kızı şamdan bakıyor"[32]

Esperanto ve entelektüel gösterişçilik tehlikesiyle böylesine iç içe yaşamayı göze alabilmek, belki de ancak değer yargılarının, geleneklerin kökten sarsıldığı ya da onların aşılmasının zorunlu hale geldiği böylesine derin toplumsal depremler döneminde mümkün olabiliyor. *Ikinci Yeni*'nin *boom* yıllarında da böylesine şiirlere rastlanırdı. Yine de hiç kuşkusuz kamikaze pilotluğunun yiğitlik istediğini ama hayatta kalabilmeyi başaran (kalabildiği kadarıyla elbet) pilotun daha çok gemi batırmak ve uçak düşürmek şansına sahip olduğunu söylemek gerekir.

31. O. Alkaya: "Yaraya Çizilen Gözün Gördüğü", *Parçalanmış Divan*, s. 35-36.
32. H. Çağlayan: "Kısa Dünya Tarihi", *Sombahar*, sayı 12.

Geleneğin icadına karşı *geleceğin icadı:* Bu, Pound ve Joyce'un geçmiş ve gelenek karşısındaki tutumları göz önünde bulundurulmak koşuluyla doğru, kabul edilebilir bir tasarıdır. Gel gelelim, bir azınlık bile oluştursa, bu tasarının cemaatini de oluşturmak koşuluyla. Abdülhak Şinasi Hisar'ın sözleriyle "ihtiyarlayıp bunamayı bilmeyen" geçmişin, tuhaf biçimde yeni aydınlanmanın rahmi gibi görmeye yatkınlaştırıldığımız "mazinin" meşruiyetinin *şimdiki zamanın,* bu biricik aktüel-virtüel zamanın meşruiyeti üzerine *ipotek* koymasına izin verilmemesi koşuluyla. Bu iki koşul, hem *sanatsal* hem *siyasal* düzeyde görev yükler elbet şaire. Hiç kuşkusuz bu görevlerin gerçekleştiriliş yöntemini de biçimini de kendisi bulacaktır şairin. Dolayısıyla kullandığım *görev* sözcüğünün ahlak öğretisinin içinden algılanmaması gerekiyor.

Şimdi, 1980 sonrası şiirinin nerdeyse belirtisel (symptomatic) olmaya başlayan bir eğiliminden söz etmeden önce *Eğilim* kavramı üzerinde durmak istiyorum.

Eğilim, kişisel/bireysel tarihin *ayırdedici* özelliğidir hemen kestirilebileceği gibi. Örneğin Edip Cansever'in sahneleme tekniğini iyiden iyiye benimsediği bir dönemde *(Bezik Oynayan Kadınlar* ve *Oteller Kenti)* –ki bu onun eski bir tutkusudur *(Tragedyalar V,* hatta *Ben Ruhi Bey Nasılım)*–, Metin Eloğlu sahnelemeyi, göstermeyi, betimlemeyi reddetmeye yönelir. Kullanımdaki dille iletişim ve bildirişimi geçersizleştirmek, onun *negatifi* olmak ister gibidir. Güncel olana da belleğin yeraltına da kimi *şifreler* aracılığıyla anıştırmada bulunmak çabasındadır. Hurufi bir şiirden söz edemeyiz elbet, ama *Odun*'daki gündelik anlaşma dünyasının dilinden de söz edemeyiz. Betimleme de anlatma da dönüştürülmüştür: Dışarının gürültüsüyle, darbeleriyle zedelenmiş sözcüğü, dili özgür kılmak istemektedir. Çünkü kullanımdaki dil artık *bürokratikleşmiştir,* bir tür gürültüdür, yeni duyarlıkların, farkına varışların iletimlenmesinde kullanılamamaktadır. Cansever'in jestten, farklı uzamdan, felsefi kaygıdan yararlanarak kurmaya çalıştığı dünya tablosunu sözcüğe içselleştirmeye uğraşmaktadır Eloğlu: *Düdüklü Tencere*'den *Yer Çekimli Karanfil*'e bir yürüyüş. Ve vice versa:

"Kunt mıhçığımı sökebilene,
Eh, mıhı da söktün, sağolasın ! denir mi şu
güzelim yahu güz günlerinde?

Baksanıza ikindilere, hâlâ yaz.

Epeydik, bizimkilere gitmiştim;
Enişte, üvey dayım, gökkuşağım, eltisi;
Tırtıllı kuyu suyu, aşağdakiler, vesaire...
Haa, bir de çift/kenesetli saka kuşumsuluğu;
Tüm kemiklerim kıkırdaklaşıyordu az daha...

Merdivenlere serili leş ısırganları çiğneyiverdim;
Ama yine de sinirime dokundu o palazlanmış kuğu.

Verin ağlaklara, verin ağlaklara, daha da gözyaşı verin"[33]

Bu sesin, sentaksı da çağrışımın olağan düzeneğini de yadsıyan bu tavrın *İkinci Yeni* ile hısımlığını tartışmanın, oradan edindiklerini tartışmanın gereği yok. Ama şu nokta vurgulanmayı gerektiriyor: Eloğlu'nun reddettiği iletişim *güncel/dramatiğin* değil rutinleşmiş, kurumsallaşmış, hatta basında benimsenmiş, dolayısıla *geçirim gücünü* yitirmiş olanın dilidir. Eloğlu'nun *anlaşmanın sonunu* ilan ediyormuş gibi görünen tavrında – çünkü okuru yine de hep gündelik yaşamın, oradaki yapıp etmelerin nesneleri, edimleri, *ifade ediş* biçimleri ile yüzyüze getirir– *gerçek* anlam ve anlamlama dünyasını, yani *yaşıyor-olmakta olduğumuzu* imleyen ama tekilliğini korumak için zırhlanmak zorunda kalan insanal/bireysel eğilim dışlaşmaktadır. Ama toplumsal/siyasal ve kültürel konjonktür içinde biçimlenen *eğilim* Cansever ve Eloğlu'da aynı dönemin şairleri olmalarına rağmen nerdeyse anakronik biçimde belirir: 1957'deki Cansever'e tekabül eder 1982'deki Eloğlu. Değer-yargısal açıdan değil olgusal-gözlemsel açıdan.

Cansever de Eloğlu'nun söylediğini söyler aslında: *Buradan değilim.* Hiçbir yatkınlığım olmamasına rağmen, az yukarda kullandığım askeri terimi seçeceğim yeniden: Şiiri yaşamımızın hangi bölgesinde, hangi kışlağında ya da yazlığında konuşlandıracağız? Dolayısıyla: Gündelik praksis ve siyasetle tinsel beklentiler ve umutlar arasındaki *bağdaşma* noktalarını hangi sözcüklerde, imgelerde, görüntülerde, anıştırmalarda, Erözçelik'in dizesine dönersem "yedi elif uzunluğundaki" hangi "ahh"da belirleyeceğiz? Çünkü, bence Mallarme'nin Kitab'ı da böyle bir "ahh"tır.

Bu belirleme alanı, tam da bu yüzden, yani bir "ahh"a bağlı olduğundan, eğilimdir. Başka neresi olabilir ki? Kişisel/bireysel eğilim. Eğilim: 1- Bir şeyi sevmeye, istemeye ya da yapmaya içten yönelme hali. 2- Ruhu, bazı şeylere yönelten içtepi (*Türkçe Sözlük,* s.232, 5. baskı, 1969). Ancak, eğilimi daha kuşatıcı bağlamda kullandığımı söyleyeceğim. Eğilim bir "içten yönelmeyi" dile getiriyor getirmesine ama benim için bir benzersiz bir kişisel tavrı, bir praksisi de dile getiriyor. Şiirsel bağlamda eğilimi *jest*'e benzettiğimi söyleyeceğim. Jest yalnızca bana özgüdür ya da O'na. Hem ele verir, tanıtır, kim olduğumu açığa vurur hem de *ayırır, farklılaştırır.* Hem özgünlüğün hem taklidin *sınırıdır* eğilim ya da jest.

Belki bir aforizma yapılabilir burada:
Eğilim poetika (değişken), felsefe ve praksistir.

33. M. Eloğlu: "Taş Devri", *Şiirce,* s. 139, Adam Yayınları, 1982.

Şimdi 80 sonrası şiirin belirtisel özelliğine ya da sendromuna geliyorum: Bu sendrom, Ece Ayhan'dır. Bu şiir, 80'ler sonrası şairlerinin büyük bölümünü bir "kara delik" gibi çekmiştir kendisine. Ece Ayhan'ın şiiri, bireysel/tarihsel/politik arka-planları tümüyle anlaşılamamış olsa bile gerek 1971, 12 Mart, gerekse 1980, 12 Eylül darbelerinin ardından genç kuşak şairlerine biricik paradigma olarak gözükmüştür. Ece Ayhan'ın her özgün şair gibi *özel* sorunlarını (bireysel, kültürel, siyasal) ve bu sorunlara/sorunsallara getirdiği dilsel, düşünsel, edimsel kabul edilebilir ve reddedilebilir ya da tartışılabilir çözümleri vardı, belki de çözümsüz tespitleri.

Ayhan'ı modern Türk şiirinin başlangıcı olarak gören, öyle varsayan genç şairlerin bir bölümünün iktidar sorunundan cinsellik alanına açılan Ayhangil özel ve özgül sorunları nesnel yaşantıya dönüştürmeden imgeler ve göndergeler düzleminde temellük edebilecekleri *kanısını* taşıdıkları anlaşılıyor. Ama Ece Ayhan'da *somut* ve *nesnel,* dolayısıyla *sahici* ve *dramatik* olan, birçok ardıl da bir *sese* değil, bir büyük ses'in kayalara çarpa çarpa ve kırıla kırıla gelen *yankısına* dönüşüyor. Unutulan galiba şu: Eğilimi oluşturan deneyin *tekliği.* Sözcüklerin, göndermelerin, nesnelerin ve içrekçi yapısıyla hem güncel hem tarihsel olanı çağrıştıran o arkaizmin tüm bir yaşamdan fışkırdığı ve o özgül yaşamı tenleştirdiği görülemiyor. Kesinlikle destekliyorum: Doğayı ya da dünyayı bilmez şair, *sözcükleri bilir.* Ama, sözcükler yaşamın kendisidir de. Sözcükler: Kendiliğinden fışkıran imgeler, en karmaşık bireysel düşlemler, lapsuslar, karabasanlar vb. A.Huxley mescalini doktor gözetiminde, yani bir ölçüde ürkerek kullanmış olabilir. Ama, yine de onun deneyerek edindiği mescalin duyarlığı ile Huxley'in bu deneyi anlatan kitabını okuyarak *kitabi* yapay cennet kurmak isteyenin duyarlığı arasında *yazınsal* açıdan da fark olacağı kesindir.

Çelişkin görünecek belki: Ama vurgulamak istediğim asla *taklit* değil. Çünkü taklit, Türk şiirinde nerdeyse *aşılmış* bir tavır. Ben daha çok belli bir şiirsel paradigmanın ya da kimi yazılarımda kullandığım sözcükle söylersem bir modelin yaşanan güne, yaşıyor-olmakta olduğumuza daha uygun düştüğünü ya da öyle algılandığını sanıyorum. Çünkü seçilen/kullanılan biçim ve biçemin *anonimliği,* başka bir söyleyişle *tercih edilirliği* şairlerce de bilinmiyor. Kuşku yok: *Tekillik* de *özgünlük* de korunuyor: sonuna kadar. Yine de bu tekilliği ve özgünlüğü bir *ortak-paydaya* mahkûm eden bir somut-zaman bulunduğu da kesin. Hasımları söyleşen kılan bir zaman. Söz ya da Kitap böyle bir zamanı gereksinmiyor mu zaten?

Bu-zaman'da ve buranın-zamanı'nda konuşuyorsam eğer kaçmayı umduğum her ufuk ötekine çarpacağım bir çeperden başka ne olabilir ki? Kuşkusuz, tekilliğimi, benzersizliğimi, aykırılığımı duyumsayabileceğim *biricik* ve *gerekli* çeper. Bir aforizma daha yapılabilir: Bir tekillik değildir in-

san, tam tersine: bir çoğulluktur. Ama ancak ötekinin varlığına bağımlı olarak. Her ben ötekinin sorusu ve yanıtı değil midir? Eksik bile olsa.

"Herkesin içine girip konuştum da
kendimde sustum. Bir şey mi örtmeye
çalıştım, birkaç şey mi saklanmıştı
çekirdeğimde: Gördüm ve geri çekildim?
Yıllar yalpaladı bende. Uyuşturamadığım
tek ağrı oldu vakit. Taşıdım en zorlu
ölümleri, bütün kırgınlıklara yol açtım
ki üstlenebileyim ağır yüklerini,
kimsenin vazgeçmeyeceğinden mutasavvıf
vazgeçtim: Sürdü hayat ve tazeledi
durmadan içimdeki yenik gündemi:
La Paix'ye götürdükleri seher cinneti!
Gömleğe kitledikleri gövdem çığrından
çıkmış bir nabız gibi atıyordu — bitmeyecek
sandım. Şırıngalar, içime pompalanan yoğun
sıvılar, sayısız boşalmış tüp ve boğuk kokulu
şişe arası sağlanan ayarım"[34]

Şimdi bir başka sese kulak verelim:

"Bak işte, sızıyorum sırrındaki ağza. Bütün
bunların uçurumuyla susturuyorum
soframı. Ölü zehrini doğuruyorum
bütün yapraklarımda. Düşecek bir ak
kor kılığında seyrediyorum senden
taşan o soluk imgeyi. Rüzgarına kapalıyım. Kap
karayım gecesiz mağrur kapında. Saçlarım
boyanıyor, topuklarım kazınıyor yüzümde
hârelenen tuzlu suyundan. Kanlı ilâcınla
soğutuyorum yankısız kumumu. Karanlığım söyle kim
densin sen o yıkık kuyuda? Kimlesin? Söyle
me ey yitirilmiş gövde! Kalan
mıyım orda, yoksa kalınan
mı?[35]

Tonlamalar, kreşendolar farklı elbet, hemen seziliyor, yine de hısımlık var; dizelerin kırılması, bir tür düz yazı söyleyişi göze çarpıyor ilki Enis Batur'a, ikincisi İhsan Deniz'e ait bu iki şiirde. Yukarda belirttiğim gibi bu biçim/biçemi sadece Batur ve Deniz kullanmıyorlar: Osman Hakan A.'dan alıntılıyorum:

34. E. Batur: "Yorgun Çağ", *Gri Divan*, s.71, Remzi Kitabevi, 1990.
35. İ. Deniz: "Mil", *Perdeler*, s.3.

"Yolların parçalanmış heykelleri
Erguvan, gül ya da lâle
aynada, esir oldukları hale
yoldaştır, kimsesiz ay ve gece
yıldızlarla kayan yolların kokusu

Geçen nedir ki baktığımda? Aynada
bir esrime zamanı, geceyle
uyanan gündüzün arasında
habersiz bûselerin vakti, nur
dokunur âna, sıcaklığını giyinen güneş"[36]

Dahası, ben de böyle yazıyorum. Hilmi Yavuz da böyle yazıyor. Ne Yahya Kemal'in, ne Haşim'in, ne Nazım Hikmet'in dize ve söyleyiş biçimidir bu. Hece ve aruzun dize anlayışından kopan serbest şiirin kotarmış olduğu dize yapısından da farklıdır. Somutla soyutun, durumla görüntünün yan yana geldiği, bu tür şiirsel gravitasyon yasasıyla dengede kalan, patetik ve felsefi bir sözlük üreten bu biçim/biçemle sürüp giden ortak-yaşarlığın (symbios) köklerini nerede aramalıyız acaba?

Özne'de sanıyorum.

Yaşanan ortamda öznenin bütünlük duygusunu olduğu kadar güven duygusunu da yitirdiğini öne sürebiliriz. Parça parça, an an yaşanan, nesnelerin de görüntülerin de uçucu bir nitelik kazandıkları, kararsızlaştıkları bir ortamda, dil de bir açıklama aracı olduğu yerde ansızın şifreye dönüşüyor, içrekçi bir hava yansıtırken günceli dile getiriyor. Belki de Türk şiirinde özne ilk kez böylesine somut biçimde öne çıkıyor. Yolunu arayan *Ben*.

Bu noktada duygulardan söz edebileceğimizi düşünüyorum.

Günümüz şiiri, duyguların abartılışını da, Fredric Jameson'ın postmodernizmi irdelerken söz konusu ettiği duyguların sönüş halini de yansıtıyor.

Küçük İskender coşku ile ironiyi, gerçekle gerçeküstüyü ya da gerçekdışıyı, ama daima duygusal düzlemde kalmayı başararak, iç içe kullanır:

"tuncun göğsüne uzanmış sardunya tarihi,
polisler babamı attaya götürdüler"[37]

Ama daha şiddetli bir örnek seçelim:

"siyah: orda rakı ve yatak odaları yanar
çöp kamyonu şoförü hüznüyle
model bir yağmura yağar kan

36. "Ayna ve Yollar", *Yol Şarkıları*, s. 46, Şiir Atı Yayınları, 1992.
37. K. İskender: "Gül Düşü Tabirleri", *Erotika*, s. 59.

ben ayıp ettim artır' der hile.

mor: idrar kokusu altındaki dudaklarda
bir erkeğin kendi baldırını ısırması
ve matkapla girerek bir tarihi makata
orda eski dostlara filan rastlaması
o'dur seksi tartan"[38]

Buna karşı, duyguları *tehlikeli bölge* sayanlara da rastlanıyor. Belki, Jameson'ın söylediği anlamda değil kimi şiirlerde görülen duyguların sönmesi. Belki bir yandan *verili* duyarlıktan, –çünkü belli anlarda bir stereotip durumuna dönüşmüştür–, kurtulmayı istiyor gibidir:

Lale Müldür'den okuyorum:

"dan dan dan dan
anti-pozitif lehçeyi seçtim
tak tak dibidum dan dan
Brahms'ı sever misiniz?
tak tak dibu dum laklak
'je t'aime moi non plus'
taktak dibudum laklak
la havle vela
güzel söz ayakta kalır"[39]

Biliyorum: Lale Müldür yalnızca bu şiir değildir. Ne var ki, Tarık Günersel'in, Sina Akyol'un benzer eğilimler gösterdikleri şiirleri olduğunu da göz önünde bulundurarak, zaman zaman *lettrist* ya da *somut* şiire yönelik ilgilerin varlığını da kabullenmek gerektiğini söylüyorum.

Aslında duyguların abartılışının da son kertede bir tür sönüşe yol açabileceğini düşünebiliriz. Çünkü, gerçek duygusallık, *algılanabilmek* için sanki bir tür *sükûneti,* sessizliği gerektirir gibidir. Günümüz toplumu, duyguların boyutunu abartarak onun iç gerilimini yok ediyor aslında. Pornografiye dönüşen erotizm nasıl kendi amacından uzaklaşıp yabancılaşıyor, şeyleşiyorsa, *melodrama* dönüşmüş bir duygusallık da gücünden yitiriyor. Bu noktada bekleyen tehlike trajik ya da komik olmak değil, gündelik dildeki anlamıyla *gülünç* olmak.

Bir yerde bitirmek gerekli.

Hâlâ 12 Eylül'ün darbelerinin izini taşıyan Türk toplumu, bir dönüşüm süreci yaşıyor. Hem toplum olarak hem bireyler, belki her zamankinden da-

38. K. İskender: "Rengame", *Gözlerim Sığmıyor Yüzüme,* s. 51.
39. L. Müldür: "Brahms'ı Sever misiniz?", *Seriler Kitabı,* s. 59., Remzi Kitabevi, 1991.

ha yoğun biçimde, daha içerden sarsılarak bir kimlik arayışındayız. Öte yandan tüketim ideolojisi ve kitle iletişim araçları, toplumu bir gösteri ve gösteriş toplumu haline getiriyor.

Bunalımı aşamayan Türkiye'de İslamcı ve modernist söylemle aynı somut koşulları paylaşan toplumcu gerçekçi şiir de kendi izler-çevresinde etkinliğini korumaya çalışıyor.

Hapisanelerde şiire başlayan genç şairlerin beslendiği, teknik donanımını kendilerinden sağladığı toplumcu gerçekçi şiir de kendi izler-çevresinde etkinliğini hâlâ sürdürüyor. Sosyalist rejimlerin çöküşünün yarattığı kültürel/ideolojik sorunlardan fazla etkilenmemeye çalışıyor, şiirin politik bağımlılığının başlıca ilkesel sorun olduğu inancını koruyor toplumcu gerçekçiler.

Başta Nevzat Çelik olmak üzere toplumcu gerçekçi şiir, Seyit Nezir' den, Veysel Çolak'tan dilayunlanmış, söylemin Nâzım gibi, Ahmed Arif gibi ustalarından beslenmiş birçok şaire sahip elbet.

Kapalı bir şiir anlayışına da içrekçi bir şiire de karşı koyuyor bu şairler ve güncel sorunlara öncelik vermeyi tercih ediyorlar. Ancak, giderek, üzerlerinden atamadıkları bir tür gelenekçilik dolayısıyla, modernist arayışları hâlâ "şamata" sayışları dolayısıyla, gizilgüçlerini dumura uğratma tehlikeleri mevcut.

Yaşadığımız zaman, elbette ki bir direniş ruhunu da ütopya boyutunu da canlı tutmamızı gerektiriyor. Ancak, bu canlı tutma, kitle iletişim araçlarıyla kuşatılmış olarak yaşayan, tüketim ideolojisince beslenen bir toplumun *yeni beklentilerinin* doğru kavranmasıyla mümkün olabilir.

Özerkleşen, çeşitlenen ve farklılaşan bir toplumda şiirsel ifade yollarının *konvansiyonel* kalıplar içinde kalınarak bulunup bulunmayacağı herhalde hayli tartışılması gereken bir sorun. Folklorik ve popüler malzemenin derinlemesine bir politik bilince yol açıp açmadığı da. Folklorun geniş ölçüde kitle kültürü tarafından emilmeye başladığı bir dönemde, özellikle kentlerde yaşayanlara halk şiiri arayışlarının ne ifade ettiği de araştırılmalıdır.

12 Eylül'ün maddi-manevi tortularını üzerinden atarak yeniden siyasallaşma sürecine girmeye çalışan Türkiye'de siyaset dilinin de yeniden kurgulanması gerekecek diye düşünüyorum. Çünkü, siyaset de artık *medyanın* ve *reklam sektörünün* öz alanı. Dolayısıyla, medya bir zamanlar çok etkili sayılan eylem biçimlerini de sloganlarını da etkisizleştirmiş, gösteriye dönüştürmüş bulunuyor. Bu yüzden, şiirde dile getirilecek siyasetin kendine yeni biçim ve biçemler *üretmesi* gerekiyor.

Kişisel olarak, toplumcu gerçekçi şairlerin zamanlarından kopmaya başladıkları duygusunu taşıyorum. Kuşkusuz, kişiliklerini kanıtlamış toplumcu gerçekçi şairler arasında da bazı *arayışlar* görülüyor. Bu çabanın giderek

yoğunlaşacağı da düşünülebilir. Çünkü, ancak bu sayede toplumcu gerçekçi şiir kitleler içinde hayatiyetini koruyabilir. Dönüşerek, yeni toplumsal/siyasal beklentilerin şiirsel biçimini, biçemini, dilini bularak.

Nesneler ve görüntülerle çevrili yaşıyoruz. Kullan-at ilkesi, sanatsal düzeyi de kuşatmış bulunuyor. Plastik sanatlarda gözlenen post-modernist eğilimler, ister istemez, şiire de şurasından burasından sızıyor. Sızmaması olanaksız. Bu yüzden arkaizm ile modernizm aynı metinlerde buluşabiliyor. Sözcüklerin ve imgelerin saldırısına alabildiğine açığız. Çelişkin öğeler, aynı torbaya konabiliyor. Hiç kuşkusuz kabul edilebilir bir kaygıyla: Olağan olanı aşmak, verili gerçekliği kırmak için. Ama bu amaç bir iç tutarlılığı gerektirmemeli midir? Eskinin ve yeninin sonsuz alıntılarıyla donatılmış bir metin, çelişkin yapısına rağmen dönüştürücü bir rol oynayamayabilir. Kuşkusuz, şiir aynı noktada kalamaz. Düş görmek zorundadır: Düşlerse sonsuzca çeşitlidir. Burada Adorno'nun gerçeküstücü resme ilişkin olarak söylediklerini anacağım:

"Sürrealist resimler fonksiyonalizmin, gerçeği bir şeyleşme olarak göstermesi ve us dışı olanı ussallığı içinde yansıtması yüzünden tabularla engellediği ne varsa, hepsini bir araya getirmiştir. Fonksiyonalizmin insanlardan esirgediği her şeyi sürrealizm ele geçirmiştir. Böylece sürrealizm, bir kenara itilip kullanılmayan ne varsa bunları kurtarmış, bir tuhaflıklar albümünde toplamıştır. Bu albümün içinde, teknikleşmiş dünyanın insanlardan esirgediği her şey, mutluluk isteği tarafından buharlaştırılıp yitirilir."[40]

Gerçeküstücülük aşılmış olsa bile, Adorno'nun betimlemesi hâlâ geçerlidir. Ama bu, aynı zamanda *siyaseti* gündeme sokmak demektir.

Tarihten kaçamayız.

Doğru. Ama burada vurguları kendi düzeylerine yapmak gerekir:

Marcuse'la bitiriyorum:

"Sanat ve devrim, "dünyayı değiştirmede –özgürleştirmede– birleşirler. Ancak sanat kendi pratiğinde kendine ait gereklilikleri bırakmaz, kendi boyutunu terk etmez: işlemsel olmayan olarak kalır. Sanatta politik hedef sadece estetik biçimde ortaya çıkar. Hatta sanatçı kendini adamış bir devrimci olsa bile devrim pekâlâ yapıtın *içinde* olmayabilir."[41]

40. Anan Marcuse: *Tek Boyutlu Insan*, s. 108, Çev.: S. Çağan, May Yayınları, 1968.

41. H. Marcuse: *Karşı Devrim ve Başkaldırı*, s. 96.

80'Lİ YILLAR ŞİİRİ VE ŞAİRLERİ ÜZERİNE ON İDDİA

Haydar Ergülen

Şu "80'li yıllar" yakıştırmasını iki döneme ayırıyorum: 1976-1983 arası, 1984 ve sonrası. İlki şairine bağlı olmaksızın şiir okunan yıllar, ikincisi şairlerin kimi zaman şiirlerinden de öne çıktığı yıllar.

Şu "10 iddia"yı ise şöyle sıralamıyorum: Birinci iddia en iddialısı, sonuncu ise en iddiasızı değil. Önem sırası yok, nihayet hepsi birer iddia! İddia oldukları için de kimi saptamaları, değerlendirmeleri kaçınılmaz olarak içeriyorlar.

BİRİNCİ İDDİA:
ŞAİR BABALARIN YERİNİ ŞAİR ABİLER ALDI!

80'li yılların sözünü ettiğim ilk yarısında başta Ece Ayhan olmak üzere Edip Cansever, İsmet Özel, Turgut Uyar, Cemal Süreya, İlhan Berk, Oktay Rifat, Hilmi Yavuz gibi şairlerden etkilenmek hem kaçınılmazdı, hem de etkilenmiş olanlar için, iyi etkilenmişlerden söz ediyorum, kötü karşılanmazdı.

Fakat 80'li yılların halen sürmekte olan ikinci yarısında şair babaların yerini şair abiler almaya başladı. Dönemin birinci yarısında şiire başlamış olan bazı şairler, inanılmaz bir ışık hızıyla abiliğe terfi ettiler. Bu terfide onların ne kadar payı olduğunu bilmiyorum ama, onları şair abiler olarak ilan eden bir kısım Ankara ve İstanbullu genç, ne yazık ki bu abilerden ya yeterince etkilenemediler, ya da onların 'tarikat'ında bulunmayı şiir yazmaktan önemli bularak, hiç de hoş olmayan işler yaptılar. Bu arada şiir de yazdılar, kitaplar ve dergiler yayımladılar. Hatta bu abiler lehine başka şairleri de epey harcadılar. Keşke bu 'marifet'lerini iyi şiir okuyucusu olarak gösterselerdi ya da Oğuz Atay'ı bir kez daha, ama samimiyetle okusalardı, ne güzel, "Oğuz Atay'ı Sevenlere Dokunmayınız!" cemiyetinin hülyalı çocukları olarak severdik onları da!

Doğrusu "kabahatin çoğu sende demeye dilim varmıyor ama/kabahatin çoğu sende canım kardeşim", yani, bu arkadaşlar o çocukları biraz uyarabilirlerdi, ama galiba şair bencilliği kimseninkine benzemiyor! Bu çocukların hayranlığı onlara iyi geliyor olmalı ki, birlikte dergiler çıkarılıyor, paneller

yapılıyor. Bence, Attila İlhan'ın üzerine zar atıp, sonra kimsenin bilmediği şairler olarak kaybolanlar gibi kaybolacak bu çocuklar da! Keşke şair abileri onların bu iyiniyetli çabalarını şiire tahvil etselerdi! Doğrusu bundan da pek ümidim yok.

Bir de galiba ortalıkta şair babalar azaldığı için, ben farkına varmıyor olabilirim, bu şair abilerin de babalık vakti gelmiştir ve bunun gereklerini yerine getiriyorlardır. Yine de 'babalık' için vakit biraz erken değil mi? Bu arkadaşların, aptal magazinlerin "erken dinozorluk' suçlamasını gizliden gizliye iltifat kabul ettiklerini ise düşünmek bile istemiyorum.

İKİNCİ İDDİA:
ŞAİR ÇETELERİ TÜREDİ, İŞGAL EYLEMLERİNDE BULUNDULAR!

Herkese mavi boncuk dağıtmasıyla ünlü, rahmetli Cemal Süreya'nın kibarlığı şiirimize yeni şairler kazandırdı! Bunlardan kendini 'erotik' ilan edeni saymıyoruz bile, ama bazıları birkaç yıldır özellikle *Adam Sanat* ve *Milliyet Sanat* dergilerinde üslenerek etrafa şiir saçtılar. Bu toplu şiir eylemlerinin dışında çeşitli konuşma, panel, gösteri ve sosyaldemokrat belediye şenliklerinde, üniversitelerde yaptıkları etkinliklere ek olarak, Karaköy İskelesi, Galata Kulesi, Kızkulesi gibi İstanbul'un tarihi mekânlarında "Şiir Cumhuriyeti" kurma çalışmalarını başlattılar. Medya yandestekli bu şov Türk şiirine yeni bir şey kazandırmadı, ama zaten uzun zamandır hakkıyla doldurulamayan dergilerin şiir sayfaları da kendi deyimleriyle "şiir kirlenmesi"ne uğradı. Fakat her şeyi öylesine göze almışlardı ki, tertemiz, eldeğmemiş şiirlerini "kirli şiir" diye ilan ederek, şaşırtıcı bir kıvraklıkla "temiz şiir" adını verdikleri meçhule saldırdılar. Aynı zamanda yine sol medya tarafından, bir kısmının kendileri için bizzat öngördükleri kodlamayla "hapisane şairleri" olarak adlandırılan şairlerle de geçici ittifaklar kurdular. Bunlarla uzun zaman 'beraber'miş gibi gözüken Küçük İskender bile sonunda isyan etti ve *Gösteri*'nin Ağustos sayısında, bu şovu sürdürenlerden birine gerekli incelikleri unutmadan, kalın kalın giydirdi. İyi etti, az kalsın Küçük İskender'i de şiir kirlenmesinden yitirecektik!

Söz konusu insanlardan güzel dizeler, şiirler okumuş olabiliriz, ben şiir adına yapılan bu tarz hiçbir eylemi benimsemediğim için onların benimsedikleri bu yöntemlerden rahatsız olduğumu söylemek istiyorum. Hulki Aktunç'un "delta"ya benzettiği şiirimizde öyle çok ırmak, dere, çay ve kavuşma noktası var ki, sanki kaçırılan bir tren varmış gibi nefes nefese kalmak yerine, bu 'delta'da buluşmak herkese iyi gelebilir diye düşünüyorum.

ÜÇÜNCÜ İDDİA:
ŞİİRİMİZ TERBİYELİYKEN, ŞAİRLERİMİZ VE ŞİİRLE İLGİLİ OLANLARIMIZ TERBİYESİZLEŞTİ!

İzzet Yasar ve Küçük İskender dışında hemen hepimiz şiirlerimizi terbiye dairesinde kalarak yazdık. Şiir ahlakıyla diğer 'ahlak'lar arasında tam bir uzlaşma yaşandı: Edepli, efendi, kemiksiz, içli, naif şiirler yazdık. Şiirimize edep ve haya dışı pek az sözcük girdi. (Kelime oyunlarını azalttığında çok iyi bir gizli şair olduğunu gösteren *Deli*'nin Metin Üstündağ'ını ayırıyorum.)

Ama bazılarımız şiirde gösterdikleri terbiyeyi ve uslu çocuk tavrını, şiirle karışık kişilik yaptıkları konularda pek gösteremediler. Polemik sanatıyla hiçbir ilgisi olmayan, eleştiriden çok saldırganlığa varan ve malum küfür zenginliğimizden epey nasibini almış yazışmalar ve atışmalarla birkaç meydan muharebesi yaşandı.

Bu aynı zamanda şairlerimizin hâlâ ne kadar 'erkek' ağırlıklı olduğunu göstermesi açısından da ilginç oldu. Kuşkusuz, bu terbiyedışı davranışlara, meyhanelerde filan olanları katmıyorum.

Böylece şiirlerimizde bir türlü rahatlayamamanın, doygunluk bulamamanın acısını başka şairlerden çıkarmış olduk. Ben hâlâ Pasternak'ın o sözündeyim: "İyi şair mi, o halde iyi bir insandır." Derdim, biraz da şiirlerimizin neden bu kadar aklıbaşında olduğuydu. Çok akıllı usluyduk, biraz deliremez miydik. Kendimizi çok daralttığımızı düşünüyorum. Ne dersiniz bu darlığın, sıkıntının ardından acayip deli şairler çıkar mı? Ve onlarla, Ahmet Güntan'ın dediği gibi "2000 yılına tak diye değil, tık diye" girebilir miyiz?

DÖRDÜNCÜ İDDİA:
TÜRKÇE'NİN ULUSLARARASI ŞİİR DİLİ OLARAK KABUL EDİLMESİ GİRİŞİMİ, GİZLİ GÜÇLER TARAFINDAN ENGELLENDİ!

Bu dönemde iyi şairlerle birlikte yazılı Türkçelerin sayısında da bir artış gözlendi. Türkçe'nin konuşma dili olarak, gündelik hayat içindeki pazar payı düşerken, şiir yazılı Türkçe'nin sınırlarını ve itibarını büyüttü. Şiirimizin hiçbir döneminde olmadığı kadar birbirinden farklı Türkçeler okuduk. Böylece, dünyanın haberi olmasa da, Türkçe, Türkiye'de "uluslararası şiir dili" olarak epey mesafe kat'etti. Bu konuda çok sevdiğim iki şair oldu: Lale Müldür ve Sami Baydar.

Lale ve Sami'nin şiirleriyle sık sık "arzunun merkezine seyahat" edildi. Bu seyahatin sürprizi, her iki şairin de bizi bir yeraltı şehri olan Türkçe'ye

götürmesiydi. Her seferinde bu yeraltı şehrinin labirentlerini, agoralarını, sandık odalarını, kapılarını, merdivenlerini, gizli giriş ve çıkışlarını keşfettik.

Türkçe'nin bu yeni şiirlerinden birini sizlere okumak istiyorum. Çok şiir okumak isterdim ama şu vakit zalimi! Bir Lale Müldür-Ahmet Güntan ortak yapımı olan *Voyıcır 2* adlı kitaptan, Lale Müldür'ün bir şiiri:

ÜZÜNÇ, SEVGİLİM YA DA NANE OTLARI

gençken renkli bir cepken sevgilim
çift bıçaklı bir sevinç
unuttum diye bir şarkı
gençken renkli bir cepken sevgilim
önüne çıkan her ata binme

doğudan gelen kimsesiz tekne
ona hüzün demeyi artık öğrendin
ya da kuzeyden gelen çift bıçaklı sevinç
karıştırma daha fazla bu otları
bak öğle güneşi
şapkanı indir
karıştırma sevgilim daha fazla bu otları

sana hiçbir şey dokunmaz biliyorum
arkanı döner hemen uyursun
sırtında çift bıçaklı bir sevinç
belki balrengisin kusursuzsun
onun için diyorum
karıştırma artık daha fazla bu otları

gençken renkli bir cepken sevgilim
Arizona'ya aşk ve hüzünle
gençken bizon derisi bir şapka sevgilim
adieu mes amours adlı bir şapka
indirdim unuttum diye bir işaret
ardından çift bıçaklı bir kahkaha
boşver sevgilim karıştırma şimdi bunları

gençken sarı bir gömlek sevgilim
bir fular ağızda pisiotu
boş arazilerde hızla kullanılan araba
gençken bira gözlerle situasyonist okuma
ve ağız dolusu kusma kusma kusma
kumsallarda slow ve Bee Gees ve bok gibi genciz genciz genciz

şimdi kuzeyden gelen boş bir tekne
gözü alan sarartı
üzünç sevgilim ya da nane otları

Bu şiiri özel olarak da, bu dönem şairlerinin, yani artık ortalama yaşları 35 civarında olan şairlerin ayrı yaşanmış gençliklerine doğru ortak bir yolculuk tadı yaşattığı için çok seviyorum. Çünkü bu yelkenlide, Lale ona 'tekne' diyor, 'hareket' duygusu temel ve en azından 'kıskançlık' yok! Bunu 5-6 iyi arkadaşım, yani iyi şair adına söyleyebilirim. Zaten biliyorsunuz, iyi şairler arkadaş olur, kötü şairler döğüşür.

Neyse, iddiayı kaybetmeden bu bölümü bitirelim: Çok rivayetler edildi, bunların bir kısmı düzşiirlerde geçti, denildi ki Türkiye'de Türk şiiri adı altında İngiliz, Fransız şiiri yazılıyor. Biraz önce okuduğum şiire ve şairine de benzeri haksızlıkların yapıldığını biliyorum. Ama iddia ediyorum: Türkçe'nin uluslararası şiir dili olarak benimsenmesi ütopyası, okuduğum şiir ve şiirler sayesinde hep canlı kalacaktır.

BEŞİNCİ İDDİA:
İSLAMCI ŞİİR; SÖYLEYİŞİYLE MODERNİST, SÖYLEDİĞİYLE MUHALİF BİR ÇİZGİ İZLEDİ!

1983'te *Üç Çiçek* dergisiyle başlayan, *Şiir Atı* dergisi ve kitaplarıyla süren, *Geniş Zamanlar* ve *Defter*'de de zaman zaman yer alan İslamcı şairlerle buluşma eylemi sürüyor.

Bu dergilerden herhangi birinde modern bir söyleyişle, muhalif şeyler söyleyen şairlerden önemli bir bölümünün İslamcı çizgideki arkadaşlar olduğunu söyleyebilirim. Eğer şu kötü 'Gerici/İlerici' kavramlarını kullanmak gerekirse, bu şiirin 'ilerici' olduğunu da söyleyebilirim. Yani '80'li yıllarda, hâlâ bir kısım şair, erkek söyleyişli, karabıyıklı şiirler yazarken, öbür tarafta, bütün bunların uzağında zekâ düzeyi yüksek, kalitesi yukarıda, eskiyi ve yeniyi izlediği belli olan çok iyi şiirler yazıldı. Rahmetli İlhami Çiçek'in *Satranç Dersleri* kitabını henüz okumamış olanlara tavsiye ederim. Nejat Çavuş'u, Hüseyin Atlansoy'u, İhsan Deniz'i, Mehmet Ocaktan'ı, Cahit Koytak ve Cafer Turaç'ı, kayıp Osman Konuk'u ve elbette bulabilene Nabi Avcı'nın gizli şiirlerini de tavsiye ederim. Bildiğiniz gibi ve maalesef kültür-sanat işlerinden hâlâ sol medya sorumlu olduğu için, bu arkadaşlar kendi dergileri dışında, bizim yayımladığımız düzensiz dergilerde çok az okunabildiler. Elbette *Cumhuriyet* gazetesinin dikkatini çekecek değillerdi! Bir de Enis Batur'un elbette dikkatini çektiler, *Gergedan* ve *Argos*'tan Necati Polat'ı hatırlayın.

Üstelik bu arkadaşlar Sezai Karakoç, Cahit Zarifoğlu, Ebubekir Eroğlu gibi modernist şairlerin de güzel etkileriyle, kendi şiirlerine giden yolu daha çabuk buldular. Kendi meselelerini ortaya koydular. Kavgacı, makro ve beylik deyişlerle değil, şiir tadını hep öne çıkararak dertlerini pekâlâ güzel güzel anlattılar. Dünyayı nasıl ve nereden görüyorsak görelim, bu arkadaşlarımızın dergilerini, kitaplarını okumazsak, '80'li yıllardaki Türk şiirine bakışımız da eksik kalacaktır. Bakın söylüyorum, benden günah gitti!

ALTINCI İDDİA:
ŞAİRLER ÇOK KONUŞTULAR...

Ve bu konuşmalar yalnızca şiir ve edebiyat dergileriyle sınırlı kalmadı. Hepimiz özellikle kadın dergilerinde, aylık ve haftalıklarda bayıla bayıla konuştuk. Henüz talk-show'a çıkanımız yok, ama yakında neden olmasın? Medyanın bize bahşettiği imkânlardan niye yararlanmayalım? İsmet Özel, Hürriyet gazetesinin pazar konuğu olarak tam sayfa görüş arzettikten sonra her şey beklenir bizden! Ben de bir derginin –bir kadın dergisi– "Aşk Ütopyaları" konulu bir soruşturmasına yanıt vermiştim, ertesi ay aynı derginin bir başka muhabiri arayarak "cinsel ilişki ve sonrası" gibi 'mahrem' bir konuda fikirlerimi sormuştu, yok, cevap vermedim, korktum, ardından da 'iktidarsızlık', 'erken boşalma' soruşturmaları gelir diye!

Bu tarz dergilerde şairlerle röportajlar da yapıldı, bunların arasında en unutulmaz olanı Küçük İskender'in ilginç konuşmasıydı. Keşke orada değil de, sözgelimi, hiç değilse *Gösteri*'de filan yayımlasaydı bu konuşmayı İskender. Ama bizim sanat-edebiyat dergilerimiz de fazla muhafazakâr galiba, böyle bir konuşmayı herhalde basmazlardı.

Bu hastalığımızın sebebini bilmiyorum. Yani artık biz de 'sanatçı' filan mı olduk? Ressamlar, oyuncular, romancılar, müzisyenler safında mı sayılıyor şairler de? O medyaların röportajlarına mazhar olmak, şair için nasıl bir tatmindir? Kitaplarımız 15 tane fazla mı satacak? Ya da okur, şairini yakından mı tanıyacak? Ya da birbirimize telefonlar mı yağdıracağız "konuşmanı okudum, çok iyiydi" diye? Pek çok bunun gibi şey söylenebilir, ama sosyoloji yapmak istemiyorum. Peki şairler eskiden de bu kadar çok mu konuşurlardı? Bu malümatfüruşlukla galiba sonunda hepimiz "derin danışman" olacağız. Tanrı, şairleri her yerde gevezelikten korusun!

Fakat galiba bu 'kapıldım gidiyorum/medyanın rüzgârına' şarkısını bitirmek gerekiyor. Çünkü medya, şairi de ilginç yönleriyle cazip bulduğu için, sahiden iyi ve ilginç olanların yanında, kerameti kendinden menkul şairleri de çıkarıp 3-5 sayfa konuşturabiliyor. Bunun bir örneğini bu ay bir kadın dergisinde okudum, yakında intihar edeceğini söyleyen bir çocuk, el-

bette 'şair', tam 3 sayfa boyunca devirmedik çam, yıkmadık tabu bırakmıyor. İki satırda bir Nilgün Marmara'nın adını anarak. Sonra da Nilgün Marmara ticareti yapıldığını söylüyor. 'Pes, ben de cumhuriyetçiyim!' Bu çocuğa göre, bu ticaret esnasında Nilgün'ün şiirleri de kitaplaştırılmış ve iyi satmış... Nilgün'ün kitaplarını ben yayımladım ve niye yayımladığımı da kimseye söylemem!

YEDİNCİ İDDİA:
ÇOK KÖTÜ ŞİİR DERGİLERİ ÇIKARDIK!

Üç Çiçek ve *Şiir Atı* dergilerini hazırlayanlar arasındaydım. Çoğu derginin serüvenini uzaktan-yakından biliyorum. Bilmediğim, neden dergilerimizin birbirlerinin kötü kopyaları olduğu? Şu şiirimizde "gökkuşağı" saydığım '80 kuşağı şairlerinin şiirleri birbirine benzemiyordu, ama dergilerdeki benzerlikler akrabalıktan da öteydi.

Galiba yazı yazmayı sevmiyoruz, bilmiyoruz, beceremiyoruz. Belki de gerekmiyor. 'Şair yazı da yazmalı!' gibi bir iddiam hiç yok, hatta bunu şiir üzerine düşünenlere bırakmaktan yanayım! Bu konuda elbette çok yetkin bir imza var: Orhan Koçak, *Şiir Atı*'ndaki ve *Üç Çiçek*'teki yazılarıyla Ali Günvar, sonra Ebubekir Eroğlu.

Galiba karşılıklı bir 'anlamama' ve 'anlaşılmama' konusu olan, Enis Batur'un ünlü 'üçüncü hamur nostaljisi'ne verdiği sert tepki ve Enis Batur'a verilen sert tepkiden de söz etmiyorum.

Ama dergi çıkarmayı bilmediğimiz de ortada. Acaba şiir dergilerinde şiirden başka hiçbir şeye yer vermesek mi? Şairler için hepsi birbirine benzeyen özel bölümler filan yapmasak mı?

Galiba en iyisi her şairin kendi dergisini çıkarması...

SEKİZİNCİ İDDİA:
ŞAİR; SOSYOLOJİYE, FELSEFEYE, DİLBİLİME, VE DAHİ POST-MODERNİZME HATTA HER ŞEYE HİÇBİR DÖNEMDE BU KADAR İLGİ DUYMAMIŞTI!

'80 kuşağı şairleri kadar bilmedikleri konularda kelâm etmekten haz duyan bir başka kuşak daha görülmemiştir! Üniversitedeki eğitimimiz ne olursa olsun, bir kez alnımıza 'şair' yazılınca, aşırı dozda kültürlenmek şart olmuştu. Artık sinema da bizden sorulurdu, müzik de, kadın hareketi de, yeşil hareket, sosyoloji ve yani her şey bizden sorulurdu. İnanılmaz küçük felsefeler, büyük sosyolojiler, söylem analizleri, tespitler ve daha neler yaptık, yapıyoruz.

Şairlik biraz da bilmemekti, biraz da 'mistik' olmaktı, ama biz neredeyse ulemadan olduk, sınıfta kalmamak için. Ama elbette yüzümüze, gözümüze bulaştıracaktık ve öyle oldu. Üstelik şair lafının ciddiye alınmayacağı mes'elini unutarak. Foucault'dan Derrida'ya, Deleuze'den Feridedin Attar'a, Fernand Braudel'den Adorno'ya kadar öğrendik, öğrendik, öğrendik! ("Bu şairler hep öğreniyorlar, ne zaman bilecekler?") Böylece bile-öğrene acayip tükettik.

Şairin böyle bir misyonu da var mıdır? Yani şair aynı zamanda memleketin bir aydını mıdır? Şair neden ayrıca 'aydın' gömleğini bu kadar hafife aldı, yazlık, kısa kollu bir gömlek, her gün rahatça giyilip çıkarılabilir, yıkaması kolay, ütü de istemeyebilir. Üstelik daha da ucuz mu ne? Yani biz neden böyleyiz? Geç yaşta yurtdışına dil öğrenmeye gidip de geç '68 yaşayanların görgüsüzlüğü sonunda bize de bulaştı. Belki şu hayali Türk '68'inde de şairler öncülük yapmışlardır, artık onu bilemiyoruz.

Şairin Ahmet Mithat'ı olmamalıydı. Ama var. Bir tür bilgelik yerine, bunca devşirme bilgi, olmaması gereken miktarda bilgi. Şair bana hâlâ biraz 'troubadour' gibi geliyor ve şairin de bir insan teki olarak başka bilgilerden çok kendi bilgisine vakıf olması gerekiyor öncelikle.

Kuşkusuz yukarıda adlarını andığım düşünürleri Türkçe'ye kazandıran, tanıtan, yazılar yazan, tartışmaya açan Ahmet Oktay, Hilmi Yavuz, Enis Batur gibi şairlere değil sözüm, biliyormuş 'gibi' yapanlara. Bilmem bu 'gibi'ler kendilerini biliyorlar mı?

DOKUZUNCU İDDİA:
BU TRAGEDYA ÇAĞINDA, ŞİİRİMİZ BU KADAR TRAJİK OLMAYABİLİRDİ!

Kimi zaman da yazdığımız şiirlere bakınca üzülüyorum. Yalan sözler olmayabilir, bütün bunlar 'gerçek' bile olabilir, ama nedense bire beş katıyormuşuz, gevezelik ediyormuşuz duygusundan alamıyorum kendimi. Yeterince zeki olamadığımızı düşünüyorum, yeterince mistik de değiliz. Yeterinden fazla akıllıyız, usluyuz. Tıpkı trajediye varabilme yeteneğinden yoksun oyuncular gibi trajiğiz. Daha önceki iddialardan hatırlayacaksınız; bunun farkına varanlarımızsa işin üstesinden 'bilgi dolu' bir şiirle gelmeye çalıştılar. Aforizmacı eğilimler '80'li yılların ikinci yarısını demir ağlarla sardı. Mizah dergilerinin grafiti köşelerini dolduran düzeysizlikler aynı biçimde şiire taşındı. Yetmedi, güzel örneklerini Hulki Aktunç'un verdiği bir üslup, kendini Tophane bitirimi sananlarca çoğaltıldı, sulandırıldı ve şiir diye sunuldu. Anna Ahmatova ya da Osip Mandelştam'ı çeviri yoluyla keşfeden birtakım arkadaşlarsa acıların şiirini erken yazdılar. Necatigil'in 'bazı şiirler bazı

yaşları bekler' biçimindeki hatırlatması, hep gözardı edildi. Özellikle ödül kazanan hemen her şair –bunlardan biri de 11 yıl önceki benim!– diğer şairleri, Tanpınar'ı, Haşim'i, Dranas'ı filan bilmemekle suçladı. Böylece herkes 'gelenek' tartışmalarına 'şahsi ve muhterem' katkılarda bulundu. Belki de şiir her şairle yeniden başlayan bir şeydir, belki de öyledir, bilemiyorum.

Ama bütün bu örneklere tek tek ve topluca bakıldığında, neden bu kadar trajik olduğumuz da ortaya çıkıyor diye düşünüyorum. Ve çok ağladığımızı, gözyaşlarımız kuruyuncaya kadar ağladığımızı... görüyorum! Galiba, en kolayı buydu. Bu gözyaşı denizinden kurtulmayı beceren birkaçımızsa, '80'li yıllarda da iyi şiir yazılabileceğini gösterdiler. "Tavrım bir şeyi bulup coşmaktır" bilgeliğine pek azımız pek az ulaşabildiği için, şairlerden çok, tek tek iyi şiirlerle karşılaştık. Ama hâlâ neden bu kadar 'ezik' olduğumuzu da bilmiyorum, neden bu kadar 'kabız' olduğumuzu da! İşin kötüsü, en çok 'marjinal'lik iddiasında bulunanlarımız boğuldu bu gözyaşı denizinde. '80'li yıllar şiirinde birkaç felaketten söz edilecekse eğer, biri de bu 'marjinal' felaketidir. Marjinal ya da olmayanların şiirleri arasında pek gözle görülebilir, okunabilir, duyumsanabilir, hatta anlaşılabilir bir fark yakalayamadık ama, ısrarla ve inatla 'marjinal' olma heves ve kararlılığındaki şahsiyetlerle karşılaştık. 'Şair şaire baka baka marjinal olur' atalarsözünü '80 kuşağı doğruladı. Ben çok merak ediyorum, şu 10 yıldır bitmeyen 'marjinal' sevdaya dair belki Bilar bir dizi konuşma düzenler de hep birlikte öğreniriz.

İddianın sonunda, şiirimizi gündeliğin trajiğinden nasıl kurtarmalı ve kolay tüketim maddeleri rafından nasıl indirmeli diye düşünmeyi teklif ediyorum. Yoksa, daha yıllarca şiirimiz de her ölenle ölecek!

ONUNCU İDDİA:
BÜTÜN BU İDDİALARA RAĞMEN VE BU İDDİALARLA BERABER '80'Lİ YILLAR, TÜRK ŞİİRİNE ÇOK İYİ ŞAİRLER KAZANDIRDI!

Şimdi adlarını okuyacağım '80 şairlerini, şiirleriyle beraber çok seviyorum. Acaba soyadına göre alfabetik olarak mı okusam, yoksa doğum tarihlerine göre mi? Neyse "numarası yok, adı var!" deyip söylüyorum.

İşte onlar: İzzet Yasar, Lale Müldür, Sami Baydar, Akif Kurtuluş, Seyhan Erözçelik, Murathan Mungan, Orhan Alkaya, Ahmet Güntan, Adnan Özer, Küçük İskender, Vural Bahadır Bayrıl, Nejat Çavuş... Mustafa Irgat, Haşim Çatış ve Salih Ecer'i de bu listeye zevkle ekleyebilirsiniz, ben ekliyorum. Bu listenin dışında kalan, çoğu ilk kitaplarını bu yıl yayımlamış bazı arkadaşlarla da şiirimizin zenginleşip deltasının büyüyeceğini biliyorum... Ve Enis Batur, hangi kuşağa girdiğini kestiremiyorum, ama hangi kuşaktan olursa olsun kabulümdür.

ÜÇ KUŞAK ÜÇ KİMLİK ÜÇ VATAN ARASINDA KIBRISLITÜRK ŞİİRİ

Mehmet Yaşın

KIBRISLI TÜRK ŞİİRİ'NİN DOĞUŞU VE KURUMLAŞMASI

1571'de Osmanlılar tarafından fethedilen Kıbrıs'ta, günümüze ulaşabilen ilk Türkçe şiir ürünleri 18. yüzyıl başlarına aittir. Bununla birlikte, bir olgu olarak Kıbrıslıtürk şiiri 19. yüzyılda kurumlaştı. Bir yanıyla Türkçe Şiirin, öbür yanıyla Kıbrıslı Şiirin parçası sayılan Kıbrıslıtürk Şiiri, miras aldığı köklü gelenekler üstünde gelişti.

En birikimli şiir türü olarak görünen Anonim Halk Şiiri temelde sözlüydü. Aşıkların saz eşliğinde, genellikle "Çatışma" biçiminde çağırdığı şiirlerin Türkik halklarda rastlanan, 4 dizeli, 7 heceli, aaba uyaklı "Mani" lerle kurulmuş çatışmaların yanısıra, dikkate değer "Türküler" de vardır. Karanfiller, güller, bülbüller, turnalarla Kıbrıs'a gelen Türk manilerine, adada nergisler, zeytinler, portakallar, kumrular, kırlangıçlar karışır. Kıbrıslıtürk destanları da, gerek konu, gerekse biçimleriyle Türk destanlarını çağrıştırırlar. Ancak, Kıbrıslıtürkçesi'yle söylenmiş olmaları, yerel aşk ve "eşkıyalık" olaylarından sözetmeleri ve Anadolu'ya göre daha yumuşak, daha iyimser ya da umarsız bir bakış açısını yansıtmalarıyla farklılaşırlar. En yaygınları arasında, "Hasan Bulliler Destanı", "Arap Halid'in Destanı", "Midas Destanı", "Açgözlü Destanı", "Adem ile Havva Destanı", "Yaş Destanı" sayılabilir. Kıbrıslıtürklerin pek sevdiği kısa ve didaktik hayvan destanları ise, zekice fantazi ve alaycılıklarıyla, Eski Kıbrıs Şiirindeki "Fabilus" türünün Türklere özgü bir örneğine benzer. Halk Şiiri, kimi zaman hüzünlü bir bilgelikle insanın yalnızlığından sözetse de, aslolan çok renkli bir dille öne çıkan ironi, erotizm ve doğayla özdeşleşmedir. Bazı Kıbrıslıtürk köylerinde Kıbrıslırumcası'yla söylenmiş çatışma, türkü, ağıt ve destanlara rastlanır. Ancak bunlar, hem Halk Şiirinde belirleyici olmaktan uzaktır, hem de büyük ölçüde geleneksel Türk şiir yapı ve biçimini Kıbrıslırumcası'yla ifade eden örneklerdir.

Yakın zamanlarda yaşayan Mustafa Aynalı, Hafız Cemal Lokmanhekim, Ahmet Babacan gibi bazı halk şiiri derleyici ya da icracılarını saymaz-

sak, birçok kaynakta en eski halk şiiri diye, Sukuti İsmail Ağa'nın adı geçer. Günümüze ulaşabilen başlıca halk şairine gelince, bu Kıbrıslı Aşık Kenzi'dir. 1785-1795 yılları arasında doğduğu sanılan Kenzi, İstanbul, Atina, Edirne, Antalya gibi kentlerde dolaşır, Bektaşi tarikatından "feyz alır" Kırkbeş yaşında ölünce yarıda kalan *Divan*'ında Şarkı, Semai, Koşma, Türkü ve Destanları bulunur. Bir halk ozanından çok, "şehirli şair", daha doğrusu bir Osmanlı uleması gibi kaleme aldığı "Kıbrıs Destanı"nda, hem Osmanlı yönetimini hem de Ortodoks Kilisesi'ni hedefleyen bir Rum-Türk halk ayaklanmasını (1833 Baflı –Gavur– İmam ile Papaz Kaloferios İsyanı) yerer. Bugünkü Türk Halk Şiiri seçkilerinde adı nerdeyse hiç anılmayan Kenzi, gösterdiği sadakate karşın, Osmanlı edebiyat merkezinde, bir taşra şairi olması nedeniyle daha o zamanlardan kuşkuyla karşılanır:

Demişler şair-i meydan çıkar mı şehr-i Kıbrısta
Dedim Kenzi hakikattır fakat bir dane ben çıktım

18. yüzyıl başında Lefkoşa Mevlevi Tekkesi adadaki ilk şairleri yetiştirir, ki bugünkü bilgilerimize göre "ilk şair" sayılan Handi (Hızır Dede Efendi) bunlardan biridir. Onu Mustafa Siyahi Dede, Şeyh Arif Efendi, Feyzi (Feyzullah) Dede gibi Mevlevi şeyhleri izler, Kıbrıs'taki Divan şairlerinin hemen hemen tümü de, ya Müftü ya doğrudan bir Tekke ile bağlı ya da dinsel beyitler, ilahiler yazarak adlarını duyurmuş kimselerdi. Kıbrıslı Şemsi, Sadık Efendi ve Müftü Raci Efendi bunlar arasında ilk akla gelen adlardır.

Divan Şiiri'nin en tanınmış öncüsü sayılan şair ise, 1782 doğumlu Müftü Hilmi Efendi'dir. Reformcu Sultan II. Mahmud tarafından adada yaptırılan bir kütüphane onuruna yazdığı "Methiye" ile Sultan'ın ilgisini çekerek İstanbul'a davet edilir. İmparatorluğun ve de Osmanlı-Türk şiirinin başkentinde "Reis-üş Şüera" sanını alır. Ne var ki, gecenin birinde küçük bir kayıkla gizlice Kıbrıs'a kaçacaktır. Böylece Sultan, onu adanın müftülüğüne atar. Müftü Hilmi Efendi'nin İstanbul'dan kaçışının nedeni, çokça söylendiği gibi, sadece "vatan hasreti" olmasa gerek, şiirlerinde dile getirdiği üzere, İstanbul'da "yabancılık" çekmiş ya da, tıpkı Aşık Kenzi gibi bir "taşralı" olarak "(İstan)poli/şehir" şairleriyle başedememiştir. Şöyle der: "Değersiz gövdemin Kıbrıs toprağıyla yoğrulması aldatmasın sizi / Tanrı yine de ruhumu şair, kişiliğimi saygıdeğer yarattı."

Eğerçi hak-i Kıbrıs ma'aden-i zat-ı hakirem bud
Veli ba fazl-ı Mevla tab'-ı şuh ü mu'teber darem

Kıbrıslıtürk Şiiri, Sultan II. Mahmut'un (1809-1836) önayak olduğu Tanzimat Dönemi'nde (1836-1895) yol katetti. Denilebilir ki, adada Türkçe

şiirin kurumlaşmasını, Halk Şiiri'nde Kıbrıslı Aşık Kenzi, Divan Şiiri'nde ise Müftü Hilmi Efendi temsil eder. Her ikisi de 19. yüzyıl başlarında, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki ilk Batılılaşma hareketinin, bağımsızlık savaşlarının, kültürel alt-üst oluşun Kıbrıs'a da yansıdığı bir dönemde yazar. İstanbul şiirini, edebi açıdan gerilerden izleyerek, "Azınlık Şiiri" özellikleriyle doğan Kıbrıslıtürk Şiiri, baştan beri Doğu-Batı, Metropol-Çevre (Anavatan-Yavruvatan) arasında, çok yönlü bir kimlik sorunsalını yansıtır.

Öte yandan, bir "Azınlık Şiiri"nin, kendi içinden çıkan ileri unsurlara dar gelmesi ve nihayet şu ya da bu biçimde, ama kaçınılmaz olarak onları yitirmesi kuralı, taa baştan beri Kıbrıslıtürk Şiiri'nde de işler. Metropol ile barışamadığı gibi, "Çevresiyle" de barışamayan Müftü Hilmi Efendi, "Kıbrıs'ın basma kalıp aydınlarını gördüm / Bilgileri, becerileri yükseğe erişemez", diyerek yakınacaktır:

Kıbrısın basma kalıb ehl-i kemalin gördüm
Bulamaz emtia'-yı ma'rifetin 'arza mecal

1914 KUŞAĞI: İSLAM KİMLİĞİ VE OSMANLI VATANI

1914 kuşağı, bir anlamda Türk edebiyatındaki Batılılaşma ve "Türkleşme" hareketini geriden izleyen Tanzimatçı bir Osmanlı kuşağıdır. İstanbul'dan uzaklaştırılmak için, 1862'de devlet göreviyle Kıbrıs'a "tayin olan" Tanzimat edebiyatı öncülerinden Ziya Paşa ile 1873'de Mağusa'ya sürgün edilen "vatan ve özgürlük şairi" Namık Kemal'in etkisi belirgindir. Bilindiği gibi, Namık Kemal, Anayasacılığı (Meşrutiyet) savunan Batı'ya açık bir düşünür olmakla birlikte, İslamiyet ve Osmanlılık ülkülerine bağlıydı. Türk ulus-devletinin kurulmasını arzu etmeyen "Osmanlı ulusçusu" Namık Kemal, yıllar sonra Kıbrıs'ta gelenek arayan Türk milliyetçileri tarafından, insanı gülümsetecek biçimde tersyüz edilip Türklüğün "kahraman" bir şiirsel simgesine dönüştürülecektir.

Namık Kemal'le yakın ilişkiler kuran, "Genç Osmanlılar"dan ve giderek "Jön Türkler"den etkilenen, ama aileden gelme Mevlevi geleneklerini de sürdüren Kaytazzade Nazım Efendi (1857-1924), herhalde Kıbrıs'tan çıkmış en parlak şairlerden biridir. Şiir yazdığı dönemde, ada önce fiilen (1878), sonra hukuken (1914) Britanya İmparatorluğu'nun egemenliğine giriyor, Osmanlı İmparatorluğu ise çözülüp dağılıyordu. Kaytazzade Nazım, tıpkı Namık Kemal gibi Kıbrıs'tan "vatan" olarak sözeden ilk şair sayılır. Ne var ki, onun sözettiği vatan, "ümmet-i Osmanlı'nın mülküdür", üstelik de, bir fetişe dönüşen bu "vatan" kavramının ulusu-ülkesi-devleti pek belli değildir.

Habb'ül vatan iman iken
İmana bağz etmek neden
Şayan-ı hürmettir vatan
Göster uluv u himmeti
Şadeyle din ü devleti...

Yeni siyasal düşüncelerin etkisiyle, konuları gibi şiir dili de değişime uğrayan Kaytazzade Nazım, aynı zamanda Kıbrıs'ın ilk romancısıdır. Bir süre İstanbul'daki edebiyat çevrelerine girebilen, bu yetenekli, birikimli şair bile, öncülleri gibi Türk edebiyatında kalıcı bir yer edinemez.

Osmanlılık ve giderek "Türklük" düşüncesini öne süren Larnakalı Mehmet Nazım, Kıbrıs'ta Yergi şiirinin kurucusu olan Jön Türk taraftarı gazeteci Ahmet Tevfik ve daha başka ikincil imzalar 1914 Kuşağı şairlerine katılır. Adaya gelen Eşref'le taşlama atışmasında tutuşup üstadı terleten Ahmet Tevfik, bir Britanya vatandaşı olduğu sırada, Osmanlı "vatanının" birliği için mücadele edeyim derken, yergileri yüzünden Osmanlı devletinden sınırdışı edilir.

Larnakalı Mehmet Nazım ise, küçük bir azınlık çevresinde yüzyüze kaldığı olanaksızlıkların üstesinden gelemez. Dönemin öbür Kıbrıslıtürk (aslında Kıbrıslı Müslüman) aydınları gibi tuhaf bir duruma düşer: Bir yandan, hâlâ merkez bildiği Osmanlı İmparatorluğu artık varolmadığından, kimliğini Osmanlı-İslam diye tanımlaması hiçbir şeye karşılık gelmez, öte yandansa, Anadolu'da başlayan Türk ulusal kurtuluş savaşının içsel bir parçası olmadığından, ona bağlı yeni ve somut bir kimlikle kendini ortaya koyamaz. Unutulmuş bir azınlık aydını olmaktan ve basım-eğitim-kültür kurumlarının yokluğundan yakınan yazar Ahmet Raik, 1926'da Lefkoşa'da yayınlanan *Eski Şeyler - 1904-1913* adlı kitabında, bir yandan Britanya İmparatorluğu'nun yozlaştırıcı tutumu, öte yandansa Osmanlı istibdadı arasında bocalayan aydınların, Birinci Dünya Savaşı'yla büsbütün yalnızlaştığını söyler. Savaş yıllarında Kemalistler'e yakınlık duyan Kıbrıslıtürk aydınları, İngiliz yönetimi tarafından ilk kez ciddi biçimde baskı altına alınır. İşin trajik yanı, onlar, önce "Osmanlı", şimdi de "Misak-ı Milli" sınırları dışında bırakıldıklarını pek iyi bilmektedirler. Artık, "çoğunluğu" olmayan bir azınlıktırlar ve Mehmet Nazım gibi "Osmanlı-Ana"ya boşu boşuna seslenirler:

Gel sar açılan yaremi... Gel sar ki seninçün
Kurşun ve şarapnel yağıyorken bana merkun
Gittim bu
Osmanlı bayrağını şan-ı ala
İtmek emeliyle

Her gün yeni kanlarla müzeyyen yine böyle
Koştumdu
Koştum vatanın hasmını mahv itmek için ben
Pür vecd ü meserret
Koştum fakat eyvah! Bu cisimdeki kuvvet
Toplar ve birden...
Yok söyleyemem anneciğim ah vuruldum
Baktım ki bütün kan
Coşmuş akıyor üstüme. Her yerde bir insan
Yatmıştı. Vücudum
İnkar edemem çünkü budur hak...
Gel sar açılan yaremi, anneciğim gel bak.

19. yüzyıl sonları ile 20. yüzyıl başlarında yayınlanan Kıbrıslıtürk gazetelerinde, Osmanlı-İslam kimliği ötesinde "Türklük"e yönelen şiirlere de rastlanır. Ancak, kullanılan "Türk", "Türk yurdu" gibi kavramların ne demeye geldiği belirsizdir. Daha çok Turancılık ülküsünden esinlenen bu kavramlar, somut biçimde tanımlanmış bir siyasal-topluma (ulus), siyasal-programa (ulusal egemenlik) ve siyasal-kurumlaşmaya (ulusal devlet) işaret etmekten henüz uzaktır. Daha önemlisi, çoğunlukla bir Kıbrıslıtürk tarafından değil, ama Muzaffereddin Galib gibi Türkiye'den siyasal misyonla adaya gönderilen İttihat-Terakki üyeleri tarafından yazılan bu tür şiirler, 1914 Kuşağı'nın eğilimlerini temsil edebilecek ölçüde başat görünmemektedir. Kıbrıslıtürk şairler, Türkiye Cumhuriyeti kurulduktan sonra bile, kendilerini "Türk ulusal devletiyle" özdeşleştirmekte gecikerek, Osmanlı-İslam kimliğini korurlar. Buna neden olarak, iktidar sahibi Kıbrıslı Müslüman seçkinlerin, İngiliz sömürge yönetimiyle doğrudan ilişkileri, adadaki Müslüman halkınsa henüz milliyetçi bir ideolojiye gereksinim duymayışı gibi noktaları göstermek mümkündür. Hem biçim, hem içerik anlamında "Yenilenmeci" olan 1914 Kuşağı, Osmanlı kimliği ile Türk milliyetçiliği, Divan Şiiri ile Modern Şiir, Osmanlıca ile Türkçeleşme arasında, sağlamlığı tartışmalı bir köprü sayılabilir. Zamanla, Namık Kemal'in yerini alan Ziya Gökalp ise derin bir iz bırakacaktır.

1943 KUŞAĞI: TÜRK KİMLİĞİ VE ANAVATAN TÜRKİYE

"Çağdaş Kıbrıslıtürk Şiiri"nin başladığı 1943'ü anlamlı bir dönemeç kılan birçok neden var. Bir defa bu tarih, Kıbrıslıtürk toplumunun ekonomik, siyasal, kültürel bakımlardan yeniden örgütlenerek, kendini Atatürk'ün Türkiye Cumhuriyeti ve de Türk ulusu ile özdeşleştirdiği dönemin başlangı-

cıdır. Şiirdeki yeni kuşak da bu bilinçle yükselir ve 1943'te Ergenekon Kitap Klubü tarafından Lefkoşa'da yayınlanan ilk Kıbrıslıtürk şiir seçkisi *Çığ*'la birlikte "Türk kimliğinin" sözcülüğünü yaparlar. Ne var ki, bu Türk kimliğinin dayandığı Atatürkçü altı ilkeden, en çok "milliyetçilik" ithal edilmiştir. Gerek Kıbrıslılar'ın bir "Dış Türk" azınlığı olma durumu, gerek yoğun Ziya Gökalp etkisi, gerekse İkinci Dünya Savaşı yıllarında yaygınlaşan Alman (Nazi) milliyetçiliğinin izleri, Kıbrıs tipi Kemalizm'de kendini gösterir.

1943 Kuşağı'nın ilk şairleri, Türkiye'deki Hececi şiirden etkilenir. *Dünya* dergisinin (1945-1947) öne sürdüğü, bu halkçı ve milliyetçi şiir hareketi, "Hececi-Romantik Şiir" adıyla bilinir. Kıbrıs'ta öğretmen olan Nihat Sami Banarlı ile zamanın TC Lefkoşa Büyükelçiliği mensuplarından teşvik görür ve İstanbul'un *Yedigün* dergisine katılırlar. En önemli temsilcileri Urkiye Mine Balman, Engin Gönül ve Nazif Süleyman Ebeoğlu'dur. Beyrut Amerikan Üniversitesi'nde öğrenciyken, *Beyrut Rıhtımlarında* (1942) adlı şiir kitabını yayınlayan Nazif Süleyman Ebeoğlu (d. 1921), hem yaşdaşlarına, hem de arkadan geleceklere, şiir sevgisi, yeteneği ve bilgisiyle örnek olur. Düşlediği İstanbul'a hiçbir zaman gidemez, Lübnan ve İsrail'den sonra İngiltere'ye yerleşerek, hem Kıbrıs'tan hem de şiirden kopar.

Senin güzelliğini sayıp döktükçe dostlar,
Sen ey en güzellerin, en iyilerin yeri,
Gözlerime sıcak yaş, içime hasret dolar,
Ey uzak diyarların bize en yakın şehri...

Kucağında billurdan abidelerin varmış,
Ufkunu beyaz, ince minarelerin sarar,
'Ku....ku...' diye uçarmış, 'Ku...ku...' diye uçarmış,
Kubbelerin üstünde güvercinler, kumrular...

Ey Sinanın sanatı, ey Fatihin zaferi,
Atatürkün içinde can verdiği ey mabed,
İstanbul, ah, İstanbul rüyalarımın şehri,
Her Türk gibi bağlıyım sana ben ilelebed...

Osman Türkay (d. 1927), aynı yıllarda şiire başlar, ancak İngiliz şiirinin etkisiyle şiiri farklılaşır. İngiltere'ye yerleşince, uzayda ve zamanda insanın yerini sorgulayan şiirlerini İngilizce yazar. Bazan, adı Hececi şairler arasında anılsa da, asıl kişiliğini, Orhan Veli Kanık ve Garip etkisindeki şiirleriyle ortaya koyan Pembe Marmara (1924-1984), "Çağdaş Kıbrıslıtürk Şiiri"nin önemli imzalarından sayılır. Kıbrıslıların günlük yaşamına, kâh

kadınsı, kâh çocuksu, ama hep ince bir alaycılıkla yaklaşan şiirlerini, İstanbul edebiyat otoritelerine kabul ettirmeye zorlandıkça, özgünlüğü ve yapısal sağlamlığı zedelenir. Şair kimliği (İstanbullu/merkez) ile kendi kimliğini (Kıbrıslı/çevre) bağdaştıramayarak, Kıbrıslı şairlerin, belki bütün azınlık şairlerinin, çok iyi tanıdığı bir iç çatışmaya düşer. Türkiye'de bir evlilik yaparak şiirden kopar. Kanser olunca ölmek için döndüğü Kıbrıs'ta, 40 yıllık bir gecikmeyle şiir kitabını yayına hazırlar.

Benzer bir iç çatışmayı, sonunda İngilizce yazarak Londra'yı metropol edinmekte karar kılan Taner Baybars'ta (d. 1936) da görebiliriz. Taner Baybars, sadece savaşlar, siyasal baskılar ya da kültürel olanaksızlıklar yüzünden değil, ama bir azınlık toplumunun hoşgöremeyeceği "şair halleri" yüzünden de, "kıstırıldığı köşecikten kaçar". Deleuze ve Guattari'nin, günümüzde yoğunlaşan "Azınlık Edebiyatları" araştırmalarının öncüsü sayılan, *Kafka: Towards a Minor Literature* adlı kitaplarında açıkladıkları gibi, azınlık toplumunun kendini sürdürebilme mücadelesi, azınlık edebiyatlarının kesinkes politikleşmesine yol açar, bireysel farklılaşmaya, hele hele "aykırılığa" karşı, ortak-kitle değerlerine dayalı bir çeşit "ortaklaşa" (anonim) şiir yaratılır. İşte bu ortaklaşanın dışına çıkan şair, kendini Kıbrıslıtürk toplumunun da dışında bulacaktır. Bugün, bir Katolik olarak, Kıbrıslı Katoliklerin merkezi olan Lusignan bölgesinde (Fransa) yaşayan Taner Baybars, İngiliz şiirinde belli bir yer etmeyi başarabilmiş istisna bir "azınlık" şairi ve aynı zamanda Nazım Hikmet'in çevirmenidir. Ancak, 1950'lerde, Kıbrıs sorunu nedeniyle, genellikle milliyetçi şairlere ilgi gösteren zamanın İstanbul edebiyat çevrelerine kırgınlık duyarak, henüz 17 yaşındayken, şöyle der:

Ne var ki artık ölemem
Ölüp de bir defa daha
İstanbul olarak doğamam

Ardından bir daha dönmemecesine adayı terkeden şair, neredeyse 40 yıldır Kıbrıslıtürklerle teması reddediyor. Harid Fedai ve Haşmet Gürkan'ın araştırmalarından öğrendiğimiz kadarıyla, tarih boyunca adadan "kaçtıktan" sonra, bir daha Kıbrıslı yüzü görmek istemeyen birçok Kıbrıslı aydın varmış; bu yaygın eğilim de azınlık edebiyatı ve duyarlığı konusundaki görüşleri destekler niteliktedir. Sürekli imgesel vatanlarla özdeşleşleşen azınlık şairi, aslında "vatansızdır". Taner Baybars'ın babasına mektup diye yazdığı İngilizce bir şiirinde dediği gibi,

Vatan hasreti?
Hayır, çünkü hiçbir zaman bir evim olmadı benim
ama bunun suçlusu sen değilsin.
Gene de, deniz ile dağı birarada

anımsıyorum geceleyin birbirinden sonsuz uzaklaşan
ve ortalarında benim beşiğim olan o boşluğu...

"Serbest Şiir"in güçlü biçimde gelişmesi, gerçekte 1950'lerin başında Özker Yaşın'la (d. 1932) başlar. Kimi eleştirmenlerin, "Kıbrıs Türk Şiiri'nin ilk ulusal şairi" saydığı Özker Yaşın, şiire yeni konular, imgeler, söyleyiş ve iç uyaklar getirir. Türkçe'nin olanakları daha zengin biçimde kullanılır. Kıbrıslıtürk edebiyatında önemli bir yer tutan *Çardak* dergisi (1951-1953) çevresindeki şairler, Kemalizmi izleyişleri ve Türk ulusal kimliğiyle özdeşleşmeleri bakımından 1943 Kuşağı'nı sürdürürler. 1955'lerde, özellikle "Taksim" tezinin Türkiye kamuoyunda yarattığı heyecanla, *Varlık* ve Halk Partisi edebiyatçıları Kıbrıs'a ilgi gösterir. Bu ortamda, İstanbul'da adını duyuran ve genellikle *Varlık* dergisinde görünen Özker Yaşın, destansı söyleyişi, Kıbrıslı konuları, efsane ve kahramanları gündeme getirişi ve özgünlük arayışıyla dikkat çeker.

Alaca karanlık gecelerde
Kıbrıs'tan baktığımda Anadolu'ya
Özlem şehra şahra açılır kalbimde
Ebemkuşağı olup köprü kurarım
Kıbrıs'tan Ankara'ya
Haber salarım turnalarla
Göklerin yedinci katına
Binip gelsin diye Atatürk'üm
Küheylan atına.

Toplumlararası çatışmaların yaygınlaştığı 1960'lı yıllarda, başta Özker Yaşın olmak üzere, dönemin birçok şairi şu ya da bu biçimde "Milliyetçi Şiire" katılır. 1963-1974 yıllarında, savaş ve terör altında enklavlara hapsolan Kıbrıslıtürklerin, zaten cılız edebiyat yaşamı büsbütün geriler. Rum-Türk çatışmasının, hele Erenköy olaylarının ardından onlarca şiir kitabı yayınlanır. Erenköy mücahit-şairlerinden Mehmet Levent yıllar sonra "KKTC Marşı"nın yazarı olacaktır. Her ikisi de, sırasıyla sayın Rauf Denktaş'ın kültür ve basın danışmanlığını yapan Oktay Öksüzoğlu ile Orbay Deliceırmak, "Milliyetçi Şiirin" en aşırı ucunu, artık şiir denemeyecek bir kanlı öfke, kin ve intikam halini yansıtırlar. 1971'de Kıbrıs Türk Başkanlığı'na bağlı, Gençlik Spor Kültür ve Halk Eğitimi Dairesi'nin, Bozkurt amblemli "Ergenekon Yayınları"nda basılan ilk resmi *Kıbrıs Türk Milli Şiir Antolojisi*, dönemin anlayışına çarpıcı bir örnektir. Burada dikkate değer olan, sadece milliyetçilik ideolojisinin savaş koşullarında "faşizan bir şovenizme" dönüşmesi değil, bir azınlık toplumunda resmi ya da yarı-resmi edebiyat

otoritelerinin, estetik beğenideki geriliklerinin ve de metropoldeki şiir düzeyi konusundaki bilgisizliklerinin de sergilenmesidir. Sözgelimi, "Anavatan" dan resmen ithal edilmiş başlıca şairler, "Anavatan"da şairliği tartışmalı olan Behçet Kemal Çağlar ile Ümit Yaşar Oğuzcan'dır.

Bu dönemde, gerek "Serbest Şiir"in genel eğilimlerini, gerekse anonimleşmiş "Bayraktar, Şehitler, Kuzey Rüzgârları, Anavatan" söylemini izleyen Bener Hakkı Hakeri, Mustafa Adiloğlu gibi daha birçok imza vardır. Bir ölçüde, milliyetçi şairlere yaklaşan, ancak tek başına kendine özgü yer tutan Süleyman Uluçamgil (1944-1964) Kıbrıslıtürk insanının duyarlıklarını, kendi dili ve söyleyişi içinde başarıyla şiirleştirir. İngilizce ile Elence'den de yararlanmış ve Kıbrıslıtürkçesi'ni şiirde en iyi kullanmış bir şairdir. Adada toplumlararası çatışmalar başlayınca, İstanbul'daki yüksek öğrenimini bırakıp dönen Süleyman Uluçamgil, bir bubi tuzağının patlaması sonucu, şiirini tamamlayamadan, henüz yirmi yaşındayken ölür. Üzerinde çalıştığından farklı biçimlerle yayınlanan şiirleri, hem lirik, hem ironik, rahat, akıcı, etkili bir üslup taşır. "Anavatan Türkiye" inancına bağlanan şairin siyasal kimliği, "Birimizi Hepimiz Hipimizi Birimiz" yapan azınlık resmi tutumu tarafından o kadar abartılmıştır ki, şair kişiliği silinmiş gibidir.

İnanıyorum bir tek vatana
Yüreklere değgin dibelikten
Ne çıkar aramızda Akdeniz varsa
Ne fark var ki aramızda
Hep aynı sınırlarda sıvanmışız
Kimimiz "ölürken" diyoruz
Kimimiz "ölürkana".

1960-1969 yıllarında, "İkinci Yeni"yi izleyen, ama Kıbrıs'ta adına "Soyut Şiir" denen yeni bir hareket başlar. Türkiye'deki benzerlerinden daha uçlara varan, hatta Dadacı vurgular taşıyan bu şiir, sadece "Anavatan"ın izinden gidişe değil, adadaki savaşlara da alttan alta bir tepkiyi açığa vurur. Bu akımın öndegelen şairlerinden Kaya Çanca intihar eder, Mehmet Kansu şiirden, Zeki Ali ise Kıbrıs'tan uzaklaşır. "Soyut Şiir"in öncüsü ve Kıbrıslıtürk Şiiri'nin en uzun soluklu imzasına gelince, bu Fikret Demirağ' dır (d. 1940). Bugüne dek yayınladığı 14 şiir kitabında, dört-beş ayrı şiirsel etkilenmeyi barındırır: Atilla İlhan, İkinci Yeni, Toplumcu Şiir, 1974 Kuşağı şairleri ve bunların yanısıra Özdemir İnce'nin şiir, yazı ve çevirilerinden izler göze çarpar. Kıbrıslıtürk toplumunda süregelen kimlik bunalım ve arayışına ilginç bir örnek oluşturan şairlik serüveni boyunca, İstanbul (metropol) edebiyat çevrelerine ulaşma kavgası verir. Şiirlerini

yayınlatacak bir İstanbul dergisi bulamayışından yakınır:

> Yıllar yılı bir buzdağı içinde
> atan bir yürek gibi
> bilinmez sularında gömülü kalan
> o ağrılı şiirler de
> kovulursa yanaştığı dergilerden
> küskün titreşimler geçirebilir...

Fikret Demirağ'ın İstanbul'a kendini kabul ettirmeyi böylesine önemsemesine yol açan, Kıbrıs'ta, Elence şiire "onay bölgesinin" Atina'dan, Türkçe şiire ise İstanbul'dan verilmesidir. Metropolün çekimine göre yönü belirlenen bir çevre edebiyatında, eleştiri kurumu kendi şairini değerlendirebilecek kadar gelişkin değildir. Öte yandan, azınlıklarda yerleşik ve donanımlı bir edebiyat kurumlaşması bile bulunmadığından, bir hiyerarşiye ya da amatör-profesyonel ayrımına da pek rastlanmaz. Her dileyenin şiir kitabı basıp, şair diye seçkilere alındığı bir yerdeki aşırı kolaylık yüzünden şairlik çok zorlaşır. Böylece, azınlık şairinin merkeze entegre olmaksızın ayakta duramayacağını öne sürenler büyük ölçüde haklı çıkar.

Fikret Demirağ, aynı zamanda *Şölen* gibi, azınlık koşullarında ancak bir iki sayı çıkıp batan çeşitli yayın organları ile yazar örgütlenmelerine de önayak olarak, Kıbrıslıtürk edebiyat yaşamına canlılık katmaya çalışır. 1960'ların sonunda, *Akın* gazetesinde, bir süre "Soyut-Somut" tartışılır. Ardından, bu gazetenin yayıncılarından Şener Levent, ayrıca Cumhur Deliceırmak ve yine başat rol oynayan Fikret Demirağ, 1970'lerin başında Türkiye'deki değişimin etkisiyle "Toplumcu Şiir"e yönelirler.

1974 KUŞAĞI: KIBRISLI KİMLİK VE ORTAK-VATAN KIBRIS

Temmuz 1974'ten sonra Kıbrıslıtürklerin toplumsal, siyasal ve kültürel yaşamı köktenci bir dönüşüme uğrar. Enklavlarından çıkarak adanın kuzeyinde toplanan Kıbrıslıtürklerin edebiyat kurumlaşması ve üretimi, "azınlık" ya da "çevre" olmanın zaaflarını, belli ölçüde de olsa giderebilecek bir zemin bulur. Aynı zamanda, "Anavatan Türkiye" ile yoğunlaşan ilişkiler, edebiyat merkezi ya da metropolüne açılma olanaklarını artırır. Ne var ki, kendilerini "Türk" ve "Elen" uluslarına ait etme kavgasının bedelini çok acılı biçimde ödeyen Kıbrıslırumlar ile Kıbrıslıtürkler, savaşın ardından, farklı nedenlerle, ama aynı "Kıbrıslılık" söylemiyle, "anavatanlarını", Kıbrıs'a "ihanetle" suçlarlar ve bölünen adaya "ortak-vatanımız" derler.

Neşe Yaşın (d. 1959), Hakkı Yücel (d. 1952) gibi şairlerin öncülük ettiği 1974 Kuşağı, öbür dönemlerden birçok yönleriyle temelden ayrılır.

Kendilerini Kemalist ideoloji ve Türk ulusal kimliği ile açıklamaktan vazgeçer, Türkiye yerine Kıbrıs'tan "Anavatan" diye söz ederler. Şiir kaynakları da değişime uğrar, Türkiye'den "başka" olduklarını gösteren, Kıbrıs'ın Elen, Latin (Levanten), Osmanlı kültürü ve şiirine yönelirler. Eski konularla beraber, birçok eski sözcük ve söylem biçimi şiirden atılır. Adeta savaştan ve milliyetçilikten "intikam" alır gibidirler. Ne var ki, burada söz konusu olan "Türk milliyetçiliği"dir, yoksa "Kıbrıslı kimlik" ya da "Kıbrıslılık" adlarıyla öne sürülen ve "biz" (Kıbrıslılar) ile "onlar" (Türkler) arasındaki ayrımı irdeleyen tutum, "Kıbrıslı ulusçuluğu"na açıktır. Dahası bazı şairler, "yasaklanan özgün kimliklerine" sahip çıkmak için, "Türk" şiiri içinde anılmayı istemez ve Kıbrıs'ı metropol sayarlar.

Hemen hemen tümü de Türkiye'de eğitim gören ve geçmiş dönemin şairlerine göre Türk dili ile kültürüne daha çok hakim olan 1974 Kuşağı, "Anavatan Türkiye"ye yönelik reddini, 1979'da gene bir İstanbul dergisinde (*Sanat Emeği*) gerçekleştirir. Neşe Yaşın'ın, ilgi uyandıran şiir kitabı *Sümbül ile Nergis* de, aynı yıl bir İstanbul yayınevinden çıkar. Giderek kadın sorunlarına yönelen Neşe Yaşın, militarizmin ve seksizmin yarattığı hamasi-erkek-diline karşı, yarı-kadın yarı-çocuk bir Kıbrıslıtürk dili yaratır. Tanınmış bir Kıbrıslırum müzisyen tarafından bestelenerek, bütün Kıbrıs'ta yaygınlaşan, ama özellikle Kıbrıslırumlarca gayrı-resmi bir Kıbrıslı ulusal marşı gibi çağrılan şiirinde şöyle der:

> Yurdunu sevmeliymiş insan
> Öyle diyor hep babam
> Benim yurdum ikiye bölünmüş ortasından
> Hangi yarısını sevmeli insan?

Kıbrıslı Rum şairlerle ilk temaslar ve karşılıklı şiir çevirileri yine bu dönemde, trajik biçimde, ada ikiye bölündükten sonra başlar. Marksizm'den esinlenen ve belli bir marjinalliği temsil eden 1974 Kuşağı'na, yerleşik siyasal ve ahlaksal yargılarla köktenci bir kavgaya tutuştuklarından, Dr. Bekir Azgın tarafından "Red Cephesi" adı verilir. Ne var ki, bu kuşakla gelen "Kıbrıslılık" eğilimlerini, onlardan çok daha ileri noktalara götüren Fikret Demirağ olacaktır. Filiz Naldöven, Nice Denizoğlu, Feriha Altıok, Tamer Öncül ve İngiltere'de yaşayıp İngilizce yazmakla birlikte, "ortak-vatan" Kıbrıs'tan yola çıkan Alev Adiloğlu, son yıllarda adını duyuran şairler arasındadır.

Yaklaşık 300 yıllık bir edebiyat birikimine sahip, 100.000 kişilik küçük Kıbrıslıtürk toplumunun, bir şiir geleneği yaratabilmesinin altı çizilmelidir. Kıbrıslıların, öbür Türk azınlıklarına* göre, şiirde daha ilerde durdukları söylenebilir. Ancak, yine de bir "Azınlık Şiiri"nin sınırları içindedirler.

Baştan beri, Kıbrıslıtürk şiirinin temel sorunsalı, toplumsal bir kimlik arayışı ve Kıbrıs sorunu karşısında nasıl bir tavır alınacağı noktalarında toplanıyor. 1914 Kuşağı (Osmanlı), İslam kimliğini, 1943 Kuşağı Türk kimliğini, 1974 Kuşağı Kıbrıslı (Türk) kimliğini öne sürerken, belirleyenleri hep Kıbrıs sorunu çevresindeki ulusal arayış ve çatışmalar olur. Bu ise, zaten bir çevre ya da azınlık şiiri olarak pek çok açmazla yüzyüze bulunan Kıbrıslıtürk şiirini olumsuz biçimde etkiler. Kıbrıslıtürklerin, özellikle son elli yıllık siyasal tarihi gibi şiiri de, "Türk-Yunan mücadelesi", "milli dava", "vatan", "vatan hainleri" söylemi ve karşı-söylemi etrafında dolanıp durur. Kıbrıslıtürk şiiri dünyadan iyice koparak kendi içine kapanır, düşünsel ve estetik anlamda kısırlaşır. Farklılıkları hoşgörmek şöyle dursun, onlara yaşama şansı bile tanımayan bir "ortalama", bir "ortaklaşa" şiir olma niteliği süregider. Edebiyattaki merkez-çevre ilişkisini *Polysystem Theory* adıyla kuramlaştıran İtimar Even-Zohar'ın incelemelerine konu olan başka çevre ya da azınlık edebiyatlarında da gözlemlenebileceği üzere, Kıbrıslıtürk Şiiri'nde de bir edebiyat kurumlaşması için zorunlu kültürel ve teknik donanıma, sözgelimi sürekli bir edebiyat dergisine rastlanmaz. Bütün bu nedenlerle, kendi içinden çıkan şairleri, edebiyattan kopma, göç, çevreyi bırakma ya da merkez değiştirme, beklenmedik ölümler vb. biçimlerde sürekli yitirir. Öte yandan, ileri bir edebiyat metropolü olması beklenen Türkiye'deki resmi çevrelerin çoğunluğu, ne yazık ki, sınırları dışındaki Türk azınlıklarının edebiyatına, bu arada Kıbrıslıtürk şiirine, yazınsal ve kültürel amaçlardan çok, gel-geç dış politika kaygılarıyla ilgi gösterirler. Bu dar görüşlülüğün zararını çekense, herhalde, bir tek Kıbrıslıtürk şairleri değil, ama taşıdığı potansiyele karşın bölgemizde hâlâ yeterince kurumlaşamayan bütün bir Türk dili, edebiyatı ve şiiridir. Dünyadaki son gelişmelerle birlikte, Türkçe edebiyat kavramının yeniden sorgulandığı şu günlerde, Türk azınlıklarının edebiyatına, ciddi bir alternatif yaklaşım hâlâ mevcut değildir.

(*) Türk azınlığı kavramı, Osmanlı-Türk şiir mirasını paylaşan ve İstanbul merkezli bir dil-edebiyat geleneğini sürdüren, Bulgaristan, Yugoslavya, Yunanistan, Kıbrıs gibi ülkelerdeki Türk kökenlileri anlatır. Bunun dışında kalanlar, Türk ulusuyla akraba başka uluslara bağlı halk ve topluluklar sayılmalıdır. Çünkü gerek dilleri, gerek alfabeleri, gerek şiir gelenekleri, gerekse edebiyat metropolleri farklıdır. Yazı boyunca, Kıbrıslıtürk şiiri için kullanılan "azınlık" tanımlaması, Kıbrıs sorunu hakkında herhangi bir siyasal sonuç çıkarmak niyetinden değil, ama Kıbrıslıtürk şiirinin ancak "azınlık edebiyatı-merkez ve çevre kuramı" ile açıklanabileceği inancından kaynaklanmaktadır. Kıbrıslıtürk Şiiri, Türkiye'yi merkez edinmiş bir çevredeki azınlık şiiridir diye, bu ne adanın Türkiye'ye ilhak edilmesi, ne de Elenleştirilip Kıbrıslıtürklere azınlık hakları verilmesi anlamına gelir. Kaldı ki, bu araştırmanın yazarı, ister Elen, ister Türk, isterse Kıbrıslı olsun, ulusçuluğun hiçbir türüne ve kurulmuş ya da kurulacak hiçbir (ulusal) devlet iktidarına yakınlık duymamaktadır.

MODERN TÜRK ŞİİRİNDE TANPINAR VE DIRANAS'IN YERİ

Evren Erem

Modernleşme sürecinin dinamiklerini araştırmak beraberinde birçok tehlikeyi getirir. En başta bu sürecin "ilerlemeci", "kaçınılmaz", vb. determinist terimlerle ele alınması, söz konusu sürecin dinamiklerinin bu süreci "hızlandırıcı" dinamikler olarak görülmesini doğurur. Böylesi bir yaklaşımla yola çıkmak, iki hataya neden olur bence: Modernleşme sürecinin dinamiklerini öncelik / sonralık çizgisi üzerine oturtup bu süreci çizgisel bir süreç olarak görmek ve bu süreci oluşturan dinamiklerin iç-oluşumlarını, başka dinamiklerle kurduğu alışverişin ne kadarını içkinleştirdiğini görmemek. Birinci duruma örnek olarak şunu verebiliriz: 19. yüzyılın sonunda yoğunlaşıp 20. yüzyılın başında kendini iyice ortaya çıkaran modernist eğilimleri örnekleyen bazı temel metinlerin çeviri listesini çıkarmakla ya da bu modernist eğilimlerin bazı yazarlarda nasıl ortaya çıktığını görmek için o yazarların okuma listelerini dökmekle zincirin tamamlandığını sanmak. İkinci duruma örnek olarak da şunu söyleyebiliriz: Etkilenen yazarın etkilendiği yazardan aldıklarını hiçbir dönüşümden geçirmeden yazı'sında olduğu gibi koruduğunu düşünmek. Bu tür bir yaklaşım, etkilenen yazarın –farkında olsa da olmasa da– gerçekleştirdiği nice işlemi –eleme, seçme, dönüştürme, silme– yok sayar. Ek olarak, bu tür bir yaklaşım, etkilemek ile belirlemek arasındaki gri bölgeyi göremez.

Modernleşme sürecinin odağına Batı'yı yerleştirdikten sonra, batılı olmayan toplumlardaki süreci Batı'ya göre ayarlamak kaçınılmazdır. Bu noktadan sonra ölçüt Batı'dır. Düşünce dizgesi bu ölçüte göre kurulur. Örneklersek, birinci adımda batılı toplumların devingen toplumlar, batılı olmayan toplumların ise durağan toplumlar olduğunu düşünürsek, ikinci adımda batılı olmayan toplumların kendiliğinden gelişen bir süreç yaşayamayacaklarını, dolayısıyla dışarıdan bir müdahaleye gereksineceklerini düşünürüz. Böylece batılı olmayan toplumlarda belli bir azınlık batıdan edindiklerini çoğunluğa sunar – ya da dayatır. Bu çıkış noktası varış noktasını içinde taşır, yani yola çıkarken varılacak yer zaten bilinmektedir. Şerif

* Bilar'da, Ekim 1992'de yapılmış konuşmanın metnidir.

Mardin, "Türkiye'de İletişimin Modernleşmesinin Erken Bir Safhası Üzerine Bazı Notlar" adlı makalesinde (Bkz. *Türk Modernleşmesi,* Makaleler IV, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991, s.144-145) şunu yazar: "Bu bağlamda ortaya çıkan soru, Osmanlı İmparatorluğu'nda Batı'nın etkisinin bir 'Doğu kültürü' üzerindeki kabuğu kıran Batılı fikirler şeklindeki bu basit kavramla en doğru bir şekilde değerlendirilip değerlendirilemeyeceğidir. Basit bir neden-sonuç ilişkisiymiş gibi ortaya koyulan ve bilardo oyunundaki gibi topa vurma ve diğerlerini yerinden etme gibi kaba bir benzetmeden kaynaklanan böyle bir açıklama, asıl gücünü Batılı fikirlere borçlu olmayan fikirler tarihindeki 'yerli' gelişmeleri tamamıyla açıklamaz. Dış baskılardan bağımsız işleyen bu 'yerli' değişme mekanizmaları Türk entelektüel modernleşme sürecini elinde tutar."

Tanzimatın Osmanlı fikir ve kültür hayatına ikilik getirip getirmediği tartışması, Türk düşünce hayatında modernizmin yerini anlamamız açısından önemli bir tartışmadır. Hilmi Ziya Ülken, Tanzimat öncesinin panoramasını şu şekilde çizer: "Tanzimat'tan önce Türkiye'de sosyal ilimlerin seviyesi çok düşüktü. Hatta bir bakımdan bu yeni ilimlerin çoğundan memleketin haberi yoktu. İktisat, modern hukuk, istatistik, etnografya, cemiyet ilmi, tecrübi psikoloji, v.b., Türkiye için yabancı isimlerdi. Genel olarak felsefi düşünce, Ortaçağ İslam felsefesinin Gazalî-İbn Rüşd tartışmasının bıraktığı yerde duruyordu. Halbuki aslında bu tartışma bile hiçbir başarılı çözüm yolu bulamamıştı. İbn Rüşd'ün yarı Aristoculuğu ile Gazalî'nin sert imancılığı; hiçbir sentez doğurmamak üzere iki çığırı kendi taassupları içinde kapanmaya mahkûm etmişti. Batı'da ise Saint Thomas'nın geniş Aristoculukla imancılığın sentezi teşebbüsü bile, 16. yüzyıldan beri aşılmış bulunuyordu. Bruno'nun derin felsefi spekülasyonu, Galilee ve Descartes'ın matematik akıl yürütmeye dayanan sağlam sezgiciliği, Bacon'ın Ortaçağa meydan okuyan keskin tecrübeciliği, bütün Orta Doğu gibi Türk toplumunun aydınlarınca da tamamen karanlıktı. Halbuki Batıya zaferini sağlayan bunlardı ve bütün Doğu gibi Türkiye'nin de yenilişinin derin sebeplerini burada aramalıydı." (Hilmi Ziya Ülken, *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi,* Ülken Yayınları, İstanbul, Haziran 1979, s.46). Gene Hilmi Ziya Ülken' den öğrendiğimize göre, Tanzimat Avrupacılığı güçlendirdiği kadar, "İslami ilimleri" de güçlendirir. "Dâr-ül Hikmet-ul İslâmiye" (1834), "Meclis-i Meşayih" (1834), "İttihad-ı İslâmî Cemiyeti" (1868) gibi pek çok İslami araştırma kurumu kurulur bu dönemde. Bilinmektedir ki tepeden inmeci yenileşme, gene tepeden inmeci bir şekilde dizginlenmeye çalışılacaktır. 1856'daki basımevi tüzüğü ve kitap sansürü buna örnektir. Batı'ya yönelmekle birlikte bir ikiliğin ortaya çıkıp çıkmadığı ya da böylesi bir ikilik varsa, bu iki farklı gövdenin birbirlerinden ayrı ve temassız bir şekilde var olup olmadıkları

tartışmalıdır. Ülken, Tanzimatın doğurduğu ruhu şu şekilde tanımlar: "İtikat ve tefekkür itibariyle şarka bağlı kalmak, fakat teknik ve hayat vasıtalarını garpten almak. İşte Tanzimattan sonra hâkim olan bu zihniyet idi. Bu uzmanlaşma ilk zamanlarda bir dereceye kadar mümkündü. Fakat garp irfanının kaynaklariyle temas arttıkça, hayat şekilleri değiştikçe bunun imkânsızlığı görülüyordu. Bu suretle fikir sahasında ikilik başladı. Şarkçılar ve garpçılar yakın zamanlara kadar birbirine dirsek çevirmiş vaziyette çalıştılar." (*Tanzimat,* "Tanzimattan Sonra Fikir Hareketleri", s.7). İşte bu noktada farklı görüşler ortaya çıkmaktadır. Örneğin Mehmet Ali Kılıçbay, Tanzimatı Osmanlı zihniyetinin egemenliği çerçevesinde ele alır. Kılıçbay'a göre, "Tanzimat, çoğu zaman sanılanın aksine, yapanlar tarafından, bir modernleşme programının bir parçası olmaktan çok, Osmanlı haşmetinin ihyasına, yani nizam-ı aleme yönelik bir hareket olarak anlaşılmalıdır." ("Tanzimat Neyi Tanzim Etti?", Argos, no: 15, s.59). İki kültürün karşılaşmasından doğan durumu Orhan Okay "mülemma" (alaca, renk renk; her dizesi başka dilde manzume; sıvanmış, bulaşmış) sözcüğü ile karşılamıştır. İslam zihniyetinin egemenliğindeki bir etkilenmeyi çağrıştıran bu sözcük, iki kültürün kendilerine özgü renkleri korumalarını akla getirdiği için yerinde bir seçimdir. 19. yüzyılın sonuna doğru renkler birbirlerinin içine girmeye başlar, diyebiliriz. 1859'da Şinasi ilk Batı şiiri örneğini yayınlar: "Tercümei Manzume". 1789'da barış görüşmeleri sırasında III. Selim'in danışmanı Tatarcık Abdullah Molla tarafından ilk yabancı sözcük kullanılır, bu sözcük "status quo"dur. Türkçe sözdiziminde bazı değişiklikler göze çarpar. Örneğin Cevdet Perin, *Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri* (Pulhan Matbaası, İstanbul, 1946) adlı yapıtında şunu yazar: "XIX. asrın sonunda XX. asrın başında Servetifünun üslûbunda ve nesrinde servetifünuncuların meselâ eski *cümlei mu'teriza* (sözün arasına söz gelişi sokulmuş ve çok kez parantez içinde bulunan cümle - EE) yerine Fransız nesrinden mülhem olarak iki tire arasındaki cümleyi ve buna benzer daha birçok üslûp ve sentaks yeniliklerini hep Fransız tesiri altında dilimize nasıl soktuklarını biliyoruz." (s.102) Türkçe'nin modernleşme sürecini daha iyi anlayabilmek için (en azından kabaca gözlemleyebilmek için) bir-iki örnek daha vermek istiyorum. 1729 ile 1830 arasında Türkiye'de basılan çalışmaların yüzde yirmisini sözlükler, gramer kitapları ve nahiv (sözdizimi) çalışmaları oluşturmuştur. Arapça gramer kitaplarını kendilerine model alan gramer kitaplarının yazımı geleneği uzun zaman sürmüştür. Bu gelenek içindeki Türkçe'nin durumunu anlamak açısından Bishop Southgate'in şu gözlemlerini okumak yararlı olacaktır:

"İstanbul'da profesyonel Türkçe hocalarının çoğu, ve ancak birkaç tanedir, bu niteliktedir, yani Hıristiyandırlar. Türkler nadiren ticaretle meşgul olurlar ve gerçekten çaba da göstermezler... çünkü... hiçbir sistematik bil-

giye sahip değildirler. Türk dilinin simetrisi gibi takdire şayanlığı, yapısının tek tipliliği gibi mükemmelliği, düzenliliği, kural dışılıklardan arınmışlığı ve formları gibi felsefîliği, bugüne kadar bir gramer olmadan orijinal halinde değişmeden kalmıştır. İntizâmı ve güzelliği nazarî bir kaza olarak görünüyor. Bir Türk, dilini çocukluğunda öğrendiği kadarıyla bilir." (Aktaran Şerif Mardin, a.g.y., s.164).

Türkçe'yle doğrudan ilgili yapıtların yazılması ise çok sonraları gerçekleşmiştir. Bu konuda yazılmış benim bildiğim ilk örnek, Cezmi Ertuğrul'un *Lisan ve Edebiyatımız Hakkında Tahlil-Tenkid-Mukayese* adlı yapıtıdır, kitabın basım tarihi 1917'dir.

İlişkisiz gibi gözüken –belki de öyle olan– bu notların ışığında Tanpınar'a yaklaşabiliriz. Tanpınar'ın Yahya Kemal'de bulduğu model, onun üzerinden kurduğu yaklaşım, Tanpınar'ın şiirini önemli oranda etkilemiş, hatta belirlemiştir. Şunu ileri sürebiliriz: Tanpınar'ın eski şiir üzerine görüşleri, Türk şiirinin geldiği yeri ve nereye doğru yöneldiğini kestirmesi, şiirin bir "dil meselesi" olduğunu düşünmesi, "iç-insan"ı araştıran şiire ilgi duyması, şiirinin önüne geçmiştir. Yani şiir-öncesi, ağırlığını iyiden iyiye hissettiren bu bilgisel yük, şiirin üretim sürecinde hiç geriye çekilmemiş, olsa olsa ancak belli oranda öğütülmüştür. Önce eski şiir üzerine düşündüklerine bir göz atalım: "Bu kapalı âleme, her kelime kendi hususî mânâları ve çağrışımlarıyla gelir, ancak bilmece çözüldüğü zaman gizliden gizliye kurmuş olduğu bu kıyaslarla ve oyunun araya koyduğu psikolojik mesafeden söylemek istediğini söyler, yahut çok defa ima ederdi. Eski şiir, asırlar boyunca zevkin seçtiği nadir örnekleriyle değil, bütünüyle göz önünde tutulursa daima bir 'kendinin dışında' konuşma, hattâ kendi dışında yaşama ameliyesi gibi görünür. Pek az edebiyatta konuşan benliğin bu cinsten ve bu kadar ısrarla kendisini inkârına rastlanır. Elbette ki böyle bir anlayış şiiri, çok tabiî bir surette zihnî bir bakışla dışardan seyredebilecek bir şekil, bir nevi parıltılı düğüm haline getirecekti. Başka ihsaslar gelmek şartıyla yaşanmışın bütün izlerini silen, çok defa halk ağzından seçilmiş bir tabirin etrafında –bazan da veznin icabı ile bu tabirin kendisi karışık dile tercüme edilirdi– ikizli, üçüzlü oyunlarda kendisini harcayan bu oyunu tek bir şey kurtarır: Ses. Eski şiirimizde ses ve hançere cihazı bütün bu hapsedilmiş iç hamlelerin yerini tutar. O çok defa mânâdan ayrı, kendi âleminde her şeydir, ve tek başına bütün ifadeyi yüklenir. Hakikaten eski şiir düştüğü yerden, yeni aruzdan kalkar." (Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 1985, s.12). Eski şiirin bazı sınırlamalarının, şaire ne kadar özgün olabileceği bir alan bıraktığını gözlemlemektedir Tanpınar. Asıl yeniliğin şehirli dilinin değişmesi olduğunu söylemiştir. Büyük şairlerin değişen ve gelişen Türkçe'yi yakalayabilen şairler

olduğunu düşünmektedir. Tanpınar yukarıda adı geçen kitabında, Bergson' un adını andıktan sonra, "bugünün ışığında maziyi görmek"ten söz açar. Yahya Kemal'i de işte tam bu noktada olumlar: "... Yahya Kemal'e klasik veya neoklasik deyişimizin sebebi Tanzimat'tan beri gelen nesillerde olduğu gibi eski şiirden ayrılma, uzaklaşma imkânları arayacağı yerde, onun arasından, ona yaklaşma çarelerini arayarak eserini vücuda getirmesinde, hattâ eski dilde yazdıklarında onu kendi bütünlüğünde yenilemesindedir." (Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal*, Dergâh Yayınları, Ocak 1982, s.77). Tanpınar, tıpkı Yahya Kemal gibi geçmişin, edebiyatta belkemiği oluşturacak kadar güçlü ve değişmez bir güç olduğuna inanmaktadır. "Dıştan" gelecek etkiler bu edebiyatı ne kadar "değiştirse" de, geçmiş hep vardır ve yaşamaktadır. Tanpınar, "şiirde her şey eninde sonunda şekle ve dile dayanır," der ve devam eder, "şekil çerçevesini hazırlar, dil dünyasını kurar." Burası çok önemli, birazdan aktaracağım bölümün doğru anlaşılması açısından çok önemli. Eğer şiirde şekle ve dile verdiği yer doğru anlaşılmazsa, bunlar şiire sonradan giydirilen elbise gibi görülebilir. Tanpınar, Yahya Kemal'in Batı'dan aldığı formasyon için şunları yazar: "Tekrar edelim, bu gazellerin düzeni, muayyen bir kafiyenin veya redifin etrafında mazmun çerçevesinden çıkarılan eski hayâl unsurlarını bu tarzda seçmek ve sıralamak, mısra ve beyitlere bu pürüzsüz ve ölçülü, daima kendisine hakim coşkunluğu sindirmek ve nihayet sesini bu tarzda idare etmek, hülâsa daima esaslının ve bütünün peşinde olmak Garb'dan gelen terbiyedir. Ve biz bu gazellerde eğer Şark dediğimiz şeyi bir bütünlük şeklinde buluyor ve seviyorsak şüphesiz bu nizamın sayesindedir." (*Yahya Kemal*, s.150-151). Tanpınar, 1860 ve 1910-1920 arasındaki gelişmeleri şu şekilde yorumlar: Bu yıllar arasında, edebiyata yeni türler girer, düzyazı işlek bir biçim alır, eleştiri fikri oluşur, hayatla ve geçmişle ilişkiler üzerine düşünülmeye başlanır, özetle "kendi üzerinde düşünmesini bilen bir edebiyat ve insanı bütünüyle kavramağa çalışan bir şiir vücuda gelmiş"tir. Fakat ortada gene de bir tatminsizlik vardır. Tanpınar'a göre, "herkes benliğimizi... gurbette bir prens gibi tasavvur ediyor, yapılan işleri bir çeşit alibi, arandığı yerde bulunmamak gibi telâkki ediyordu." Çok farklı görüşlerin birbirleriyle çarpıştığı bir sıfır noktası söz konusudur. Hal denilen kesintidir bu. İlk modernist yönsemeler buradan yükselir. Tanpınar, Hâşim'i, Yahya Kemal'i bu noktada anar. Sıçrama, yücelme işte bu noktada gerçekleşir.

Tanpınar'ın "Eşik" başlıklı şiiri şöyle başlar:

Bu yekpâre akış, durgun, derinden...
Her aynada yalnız kendi görünen
Bu yüz ve şifasız hüznü eşyanın
Kendi cevherinde mahpus bir ânın

Dağıttığı dünya hep yaprak yaprak,
Dalgın, unutulmuş sesleri uzak
Bir uykudan bana tekrar dönenler,
İçimde, dışımda hep aynı çember!

An, devamı ve sürekliliği doğurduğu gibi, "şimşek" benzetmesiyle kesintiyi, uçurumu da doğurabilir. Ama en çok değişimi çağrıştırır. İnsan iradesinin dışındaki zaman, insanı çaresizleştiren zaman, insanı inkâr eden zaman... Tanpınar'a göre,

Hakikat çok uzak, karanlık, derin
Bir dille konuşur, büyük köklerin
Toprakla ezelden karışmış dili!

Bu çok uzak, karanlık ve derin bir dille konuşan hakikata ulaşmak, gene uzak, karanlık ve derin bir serüveni gerektirir, rüyayı. Çıktığımız derinliklere, rüya yoluyla geri dönebiliriz. Ayna ve rüya ile "iç-insan"ı arama serüveni başlar. *Yaşadığım Gibi*'de (Dergâh Yayınları) şöyle yazar Tanpınar: "Şiir 'Ben'in peşindedir. Ama o 'Ben', ben değilim artık, benim bir halimdir. O da etrafını verir ama, 'Ben'im vasıtamla ve bende olarak. Çünkü gerçekten bitmiş bir şiirde 'Ben' de yoktur, o şiirin kendisi vardır, yani şiir herhangi bir 'objet' gibi, iyi yontulmuş bir elmas diyeyim." (s.323) Şiir ahenk ve sükûnettir. *Yaşadığım Gibi*'de Tanpınar açıkça şunu yazar: "Şiir benim için Baudelaire'le ve onun mirasçılarıyla dolmuş bir şeydir." (s.324)

Memelerinde keder sütü,
Şairi sokak anne büyüttü.

Evet, Dıranas'tan aldığım bu iki dizeyle şu iki dizeyi birlikte düşünürsek, Dıranas'ın şiirinin umut ve umutsuzluk, neşe ve iç sıkıntı, gün ve gece, doğa ve şehir geriliminden doğan bir şiir olduğu sonucuna ilk adımı atmış oluruz:

Sokaktan gelir vehimlerim,
Sokakta geçer bayramlarım.

Dıranas'ın dünyası günahlı ve sevaplı, Allahlı ve şeytanlı bir dünyadır. Ama her ikisinde de kendisinde olanı kadarını şiirleştirmekte çok dikkatlidir, kendisinden öteye gitmez, kendisiyle başlar ve kendisiyle biter. Dıranas, modern durumu şiirine aktarırken temkinlidir. Tanpınar'da da benzer temalar, aktarılmak istenende ortaklıklar olsa da, her ikisinin söyleşiş tarzlarındaki farklılıkları gözardı etmemeliyiz. Dıranas'ın yalınlığı, söyleyişteki akıcılığı, söyleyiş edasındaki samimiyetten kaynaklanmaktadır. Onda öfke ve saldırganlık yoktur. Bu söylediklerimi örneklemek istiyorum:

İnsan çilesini almaz oldu aklım
Soyun, şehrin sana giydirdiği gömlekten,
Yakın dostlarına bahs aç ölmekten
Ve gel benimle, kaçalım kaçalım... (Dağlara)

Yitik, perişandır elbet bencileyin
Pişmanlığa ırgat olup geceleyin
Günle bahtın çağrısına koşan kişi. (Ağrı)

Aynı siyah güneş, aynı siyah,
Aynı susayış, aynı koşuş, aynı...
Of... hep aynı şey, aynı şey, aynı şey,
Aynı, aynı, aynı, aynı, aynı... (Bitmez Tükenmez Can Sıkıntısı)

Birden, nasıl oldu, n'oldu anlatamam:
Toplumundan hızla ayrılan bir adam,
Bir ceset fırlarcasına bir kabirden
Koptu yeryüzünden. Ben'im o, ben... (Kadavra)

Bir yanda hayatı ölümle bir tutan, onun hiç de haklı olmadığını söyleyen dizeler, öbür yanda "Bahar Gökleri"nden alınan şu dizeler:

Sar bu şarkı söyleyen, bu danseden evreni
Ve ayırma güzel gökyüzünden gözlerini;
Yaşamak kadar güzel, saf, mavi gökyüzünden.

Sonuna kadar gitmez Dıranas. Gün'ü gece'yle, yaz'ı kış'la dengeler. Sartre, Baudelaire için şunu söylemiştir: "Böylece açıkgözlülüğü son sınırına vardıracaktır: Önce kendi kendisinin yalnızca tanığı iken artık kendi kendisinin cellâdı da olmaya savaşacaktır." Dıranas, bence, tanıklığı tercih eder. Şiirinde umutla umutsuzluğu çarpıştırırken o nerededir? Bunu kestirmek epeyce güç. Turgut Uyar, Dıranas için, "Öğrendiğini yazar. İnceden inceye duygulanmayı bilse de, yaşamasız yazar." derken, belki de bunu kastetmektedir.

Şiirde modernlikle biçimsel yeniliği, biçimsel arayışı bir tutma anlayışı, yaygın ve yanlış bir anlayıştır bence. Şiirin üretim sürecinin öncesizliği (önce'den kopup gitmesi), bu süreçteki deneyselliği, modern olmaya yakıştırma daha doğrudur belki de. Tanpınar'da ve Dıranas'ta (birincisinde bilgisel, ikincisinde duygusal) girdiler şiirin üretim sürecinde önemli rol oynar. Dıranas, yeniliği biçimde değil, temaların öznenin süzgecinden geçerkenki yoğunluğu (ya da seyreltikliği) aktarabilme ustalığında görür, bu anlamda sahiciliğe önem verir. Biçim yerini bu aktarma sürecinde bulur, bu anlamda şiirde ses, Tanpınar'da olduğunun aksine (onda ses, en başta kendi yerinde kuruludur, ses onda veridir) bu süreçte yerini alır.

ÖLÜM ÜZERİNE ÇEŞİTLEMELER

Zeynep Sayın

I. "Ölüyorum: öyleyse varım" – Anlam olasılığı olarak ölüm

"Ölüm denen şeyden değil," diye yazıyor Eliot, *Katedralde Ölüm*'de, "ölümün ardında ölüm olmayan şeyden korkuyoruz."

Ölüm üzerine susmak ve konuşmak. Bizler, tanrıyla kişiselleştirilen metafiziğin ve aydınlanmacılık aklının ve sonunda, şu sıralarda son nefesini vermekte olan tarihin ölümünü oybirliğiyle kabul ettikten ve çağın durumunu "postmodern" sözcüğüyle tanımlayıp rahata erdikten sonra, hiçbir ortak değerimiz olmadan, ölüm üzerine nasıl konuşabilir, ölüm üzerine nasıl susabiliriz?

Her türlü metafizik söylemi, anlam ve bütünlük kazandıran söylemi, geride bıraktıktan sonra, artık "linguistic turn" diye adlandırılan zamanımızda, iletişimsel deneyimin yanılsaması ve bütünlük özlemi olmaksızın, köktenci bir dil eleştirisiyle –kimdir burada konuşan?– göstergelerin sonsuz oyununda, ölüme nasıl bir yer tanıyabiliriz?

Başlangıçta söz vardı. Eskiden tanrılar insanlarla konuşurlardı. Aynanın öteki yanı, eskiden susmazdı. Ölüm, insanın tanrılarla iletişimiyle bir anlam kazanırdı. Tanrılar insana, onu ölümden sonra bekleyen sonsuzluğu anlatır, insanlar ortak bir bilinenden yola çıkarak –Hellenizm'de Morpheus'un ikiz kardeşi, ortaçağda elinde tırpanla gelen iskelet, memento mori'ler gibi– ortak göndergeleri olan ölüm imgeleri yaratır, yaşamdan kaynaklanarak öte dünyayı ve ölümsüzlüğü anlatan söylemlerle aralarında iletişim kurarlardı. Ölümlülük, öte dünyaya açılan bir kapıydı; dünya, sözcüğü sözcüğüne, geçiciydi. Ortak imgelerle ölüme ve yaşama ortak bir anlam tanınırken, bütün ortaklıklar dinin öte söylemlerinden yola çıkar; anlam, gelecek umudu ile kazanılırdı.

Ölüm, insanoğluna sonsuzluk bahşeden bir aşkınlıktı, yaşamın anlamını belirleyen bir gizemdi, ortaklıklarla anlatılmaya çalışılan bir anlatılamayandı, konuşulmayacak bir gerçeklik olmasına karşın susulmayan bir gerçeklikti; ölüm ancak, onun ardında yatan *mevcudiyetten* yola çıkarak ortak mevcudiyet allegorileriyle dile getirilebilen, bilinmeyen bir bilinendi.

Kant aklın ve Wittgenstein dilin sınırlarını belirlemeden önce dilin sınırları ötesinde yer alan mevcudiyet, yüzyıllar boyunca, dile getirilememesiyle dile getirildi. Lyotard'ın o çok sevdiği örnek, Maleviç'in boş beyaz karesi, insan aklı yetersiz olduğu için dile getirilemeyecek bir mevcudiyetin varlığı inancı, Lyotard'ın artık geçerliliğinden kuşku duyduğu o mevcudiyet anlatısı, ölümün de ardında yatan bir mevcudiyet bilincinde birleşerek, ölümü, ölümsüzlüğün zaferine dönüştürdü. Ölüm, ölümsüzlüğü nedeniyle insanın umudunu ve toplumun yaşamını ve felsefenin konumunu belirleyen saltık bir anlamdı: insanı sonlu görüngüler dünyasından kurtarıp sonsuzluğun katlarına çıkaracak olan yüce bir aşkınlık. Anlam olasılığı, Batı düşüncesinde Platon'dan bu yana, ölümsüzlükten türetildi. Sonsuzluğa uzanan bir gelecek umudu, yüzyıllar boyunca, Nietzsche tanrıyı ve metafiziği öldürene değin, felsefeye ve bu dünyaya geçerlilik kazandırdı; ölümlülük, bir son olarak düşünüldüğünde, insana yalnızca korku ve tedirginlik verirken, ölümsüzlük ve ölümün aşkınlığı düşüncesi, yüzyılların belkemiğini oluşturdu.

Oysa sonra, yeniçağın anlatıları ve aydınlanmacılıkla birlikte, sınırsız bir ilerleme isteği tarihi belirler ve bütün toplumsal yaşam, akılcı ölçütlerle yeniden değerlendirilmeye çalışılırken, ondokuzuncu yüzyılda doğa bilimleri ve pozitivizm, tarihsellik ve ilerleme düşüncesinde ölüme bir yer ayıramamaya başladı. Çünkü, olası dünyaların en iyisinde giderek daha iyi ve daha ileri basamaklarla yükselen bir toplum kavramı, günün birinde sona erebileceği düşüncesini oturtabilecek bir zemin bulmakta güçlük çekiyordu; dolayısıyla ölüme, yaşamdan uzaklaştırılması gereken bir "yanlış", bir "bozukluk" gözüyle bakılmaya başlandı.

Yeniçağın ilerleme düşüncesi ölümün ve yaşamın anlamı sorusuna uzun bir dönem yanıt vermekte güçlük çektiği için, ölümün ardında bıraktığı boşluğu öte söylemlerle doldurmaya ve ölümü ve yaşlılığı toplumsal yaşamdan uzaklaştırmaya çalıştı: Yalnızca gençliğe ve ilerlemeye yer tanıyan dünyanın olumluluk ilkesi kusursuzlaştırılmalı, ölümü anımsatacak her şey – mezarlıklar, yaşlılar yurdu, hastaneler– kentlerin surları ve bilincin sınırları dışına sürülmeliydi.

Ölümün ardında yatan mevcudiyeti tanımlamakta güçlük çeken modernizme en ağır eleştirilerden biri 1955 yılında "Pornography of Death" yazısıyla Geoffrey Gorer'den geldi: Gorer'e göre, cinsellik tabusuyla yer değiştiren ölüm tabusu, modernizmin kendini haklı çıkarma söylemlerindeki en büyük boşluklardan biriydi. Modernizmde, bir yoğun-bakım koğuşuyla yer değiştiriyordu peep-show; alabildiğine temiz, kansız ve zararsız ölümlerle, ölümün varlığı silinmeye çalışılıyor; mezarlıklarda ölüler yerine, ölümün kendisi gömülüyordu. Aries de bu "tersine çevrilmiş ölüm" yaklaşımını eleştirerek, tıbbın ayıbını örtmeye çalıştığı ölümü, "yabanıl ölüm" kav-

ramıyla konumlamaya çalıştı.

Yeniçağda ölüme Victoria İngilteresi'nde cinselliğe bakılan gözle, yani utançla bakılmaya başlanmasının nedeni, kuşkusuz yüzyılların inancını oluşturan öte-dünya söylemlerinin, bütünlük istemlerine karşın çözülmeye başlamış olmasıydı.

Bugün artık bizler insanlık umudu olarak ölümsüzlük istemlerini çoktan geride bırakmış ve ölümsüzlüğün ve sonsuzluğun yokluğuna çoktan alışmış olsak ve bütün bu değerlerin "ters yüz olmasını" büyük bir özgürlük olarak algılasak bile, "hiçliğin" zevkini süren bütün nihilistler, tanrının ölümünden sonra kendilerini buldukları modernist boşlukta, ölümlülüğü yalnızca bir aşkınlık ve saltıklık yokluğu olarak düşündükleri için, ölümlülükten yaşama ilişkin bir anlam olasılığı çıkarma yetisinden yoksundular.

Tanrının ve ölümsüzlük düşüncesinin öldüğü yerde, varolan yaşamdı, bugündü, bu dünyaydı; anlam, aşkınlıkların yitirilmesinden sonra içkinlikte aranmalıydı.

Yeniçağ, aşkınlığın ölümüne, sonsuzluğu bir karabasan olarak kavrayarak yanıt verme yöntemini seçti.

Ölümsüzlük, insanın umut uzamından çekilmeye başladıktan sonra, modernizm, sonsuzluğu, bitmek tükenmek bilmeyen bir zamana, öldürmeyen bir can sıkıntısına, korkunç bir karabasana dönüştürmeye başladı.

Altmışlı yıllarda çekilen "Uzay Yolu" dizilerinden Simone de Beauvoire'ın "Bütün insanlar ölümlüdür" romanına, Highlander'den Ahasver'e, bütün kahramanlar, onlara sunulan sonsuz zamanla ne yapacaklarını bilemeyerek korkunç bir umarsızlığa ve umutsuzluğa düşüyor, saltık bir iletişimsizliğe ulaşarak, uyanmak istemedikleri bir uykuda son buluyorlardı.

Ölümsüzlük, sonsuzluğun korkunçluğunu içermeye başlıyordu. Nietzsche'nin "aynı şeyin sonsuz yinelemesi" de farklı değildi sanki: "Bu düşünceyi en korkunç şekliyle düşünelim: anlamsızlığı ve amaçsızlığıyla, ama sürekli yeniden kendini yineleyen, bir türlü son bulmayan bu varoluş: 'sonsuz geriye dönüş!' Nihilizmin en aşırı biçimi: sonsuza değin hiçlik!"

Nietzsche bile, kültürel pesimizmine karşın, yaşamı evetlemek amacıyla yazıyordu bu cümleleri, oysa artık, yüzyıllar boyunca hiç kimseyi ürkütmemiş, tersine avuntu vermiş olan sonsuzluk düşüncesi, insanların tüylerini ürpertmeye başlıyordu.

Ölüm eskiden kişiyi bedene bağlı sonluluğundan kurtaracak ve ona eski bütünlüğünü yeniden kazandıracak bir araçken, bütünlüklerin –kanımca haklı olarak– cançekiştiği bir çağda, artık yaşamın kesinkes sıfır noktasına dönüşerek, hâlâ peşinde koşulan anlam, bu kez, ölümlülükten çıkarılmaya başlanıyordu.

Artık soru, ölümsüzlüğün olmadığı bir yaşama nasıl anlam verilece-

ğiydi. Modernizm, nihilizmi yenmek ve kendini haklı çıkarmak uğruna, bu kez ölümsüzlükte değil, ölümlülükte aramaya başladı anlamı. Bu yeni ölüm çözümlemesi, büyük bir oranda Hegel ve Feuerbach imzasını taşıyordu. Feuerbach, 1830 ve 1848 yıllarında tanrı bilincinin insanın kendi öz bilinci olduğunu yazarak, gerek dinbilimi katıksız bir insanbilimine dönüştürüyor, gerekse sonsuzluğa inanan insanın bu dünyaya bağlılığını yitireceğini düşündüğü için insanı içinde bulunduğu bu "öte-dünya ve bu-dünya" ikileminden kurtarmaya çalışıyordu.

Dinlerin nedeni aşkınlıklar değil, insanın kendiydi Feuerbach'ın zamana meydan okuyan düşüncesine göre; insan kendi özbilincini tanrı bilinci olarak öte-dünyaya yansıtıyor, sonra tanrı düşüncesinden yola çıkarak yeniden kendini buluyordu. Oysa tanrının yalnızca kişiselleştirilmiş bir insan bilinci olduğunu kavrayan kişi, kendini tanrı ve insan olarak ikiye bölünmüşlüğünden ve anlamsız isteklerinden kurtararak bu dünyada sonlu ve sağlıklı ve mutlu bir yaşam sürebilecekti.

Sonluluk ve içkinlik düşüncesi, insanı mutlu kılacak bir hümanizmaya dönüşüyordu Feuerbach felsefesinde; tarihsel materyalizm de Feuerbach'ın sonluluk ütopyasından yola çıkarak o güne değin aşkın bir cenneti bu dünyada gerçekleştirmeye çalışırken; Hegel, Feuerbach'tan farklı bir şekilde, spekülatif, insana kendi bireyselliğini ve ölümlülüğünü kazandırmak istiyordu.

Iring Fetcher'in ısrarla vurguladığı gibi, "bireysellik, sonluluk ve ölümlülük", Hegel için özdeş kavramlardı. Yeniçağla birlikte kutlanan bireysellik devrimi, Hegel'le birlikte artık ölümsüzlüğü değil, ölümlülüğü içeriyor; ölüm tehdidi karşısında birey, kendini birey olarak kavramak zorunda kalarak, bireysel özbilincini geliştiriyordu. Bireysellik bilincinin bedeli, ölümlülük bilinciydi. İnsan artık, bireyselleşmiş bir tür ortaklığından koparak, ancak ölümle, bireye dönüşebiliyor, Georg Simmel'in sonraları yazacağı gibi, "bireylerin farklılıklarının vurgulandığı yerde, türün ölümsüzlüğü bireyin ölümlülüğünü yalayıp yutuyor"du; "Dolayısıyla ölümlülük sorunu, karşılığı olmayan bir birey bağlamında ortaya çıkıyordu."

Ölümlülük bilinciyle türdeşlik ve ortaklık bilincinden ayrılan ve bireyselliğini vurgulayan Hegel'in birey düşüncesi, bir yandan bireyi özerkleştirirken, öte yandan, hâlâ kendi dışında bir şeye, başka bir şeye, Lyotard'ın sözünü ettiği dile-getirilemeyene, *mevcudiyete* hizmet ediyordu: Goethe'nin o "öl ve yeniden doğ" ilkesine, tanrının kendini sunduğu doğaya. Hegel'in deyişiyle, doğanın amacı, "tazelenmiş bir *Geist* olarak yeniden ortaya çıkmak, yanarak anka kuşu gibi yeniden doğmak uğruna, kendini öldürerek duyusallık ve kendiliğindenlik kabuğunu yarmak"tı.

Bireysel ölümler, Hegel'de doğanın Geist olma bilincine varmasını

sağlıyordu böylece; doğanın, maddeyi aşarak, saltık bir Geist olarak kendine dönmesine yol açıyordu.

Sonluluk düşüncesiyle modern çağda ölümü haklı çıkarmaya uğraşan Hegel ölümü, farklı bir yeniden doğma eğretilemesi için kullanıyordu.

Bu yüzyılın ilk yarısında Heidegger, ölüm düşüncesini Hegel'in bıraktığı yerden ele alarak, bugünlerde thanatoloji'nin "Kopernik devrimi" diye nitelendirilen yorumunu getirdi. Heidegger'e göre zaman bilinci, ölümlülük bilinciyle başabaş gittiği için kişi, ancak kendi sonluluğu gerçeği karşısında kendi zamanının ayrımına varabiliyordu. Ölüm, sonluluk bilinciyle kişiyi türsellikten ayırarak, ona kendi gerçekliğini kazandırıyordu. Ölümlülük, yaşamın sınırının ve kendi gerçekliğinin ayrımına varan kişinin zamanını belirlerken, varoluşa geriye dönüşü olmayan bir birkerelik ve biriciklik kazandırarak, ona gerçekliğini ve anlamını veriyordu. Üstelik Heidegger'in "ölüme doğru varoluş"unun "ölümbilimin Kopernik devrimi" diye nitelendirilmesinin nedeni, artık ölümlülüğün kendinden başka bir amaca yarayacak hiçbir aşkınlık içermemesi; tersine, ölü bir varoluşun biricikliğini vurgulayan bir anlam olasılığı olarak düşünülmesiydi.

Yalnızca ölüme doğru bir varoluş ve kişinin kendi ölümlülüğü onu her türlü türsel rastlantısallıktan kurtararak ona kendi "özgürlüğünü" tanıma özelliğine sahipti. Yalnızca "ölüme doğru özgürlük", ölüme doğru yol alırken, kişinin kendi öz bilincine ulaşmasını sağladığı gibi, kişinin kendi özbilinciyle yaşamasını ve kendi özbilinciyle ölmesini sağlayacak olan "ölüm özgürlüğü" varoluşa ve kişinin kendi varoluşuna bir anlam sunuyordu. Yaşamsal seçim ve bireysel özgürlük, Heidegger'in ölümbiliminde, ancak ölüm ufku karşısında geçerlilik kazanıyordu.

Ölüme doğru bir varoluş, bir yandan kişiye kendi *"Egentlichkeit"*ını kazandırır ve onu rastlantısallığın tuzağından kurtararak kendi seçimini yapmasını amaçlarken, öte yandan bu yorumsayıcı yöntem, yaşamı sonluluğu açısından ele alarak varoluşun bütünlüğüne varmayı amaçlıyordu. Ölümden sonra bir zaman umudu olmadığı için ölüm, yaşama anlam veren merciye dönüşüyordu.

Her türlü saltık isteminden uzaklaşılan felsefede Heidegger'in ölümü, tek anlam olasılığı koşulu olarak düşünülüyordu böylece. Ölümden sonra beklenen bir tarih umudundan yoksun, ölüm, yaşamı olumlama amacıyla, "nihil ilkesi"ne düşmeden, yaşamın sonunda yer alıyordu.

"Ölüyorum: öyleyse varım"; sonluluğundan yaşamı değerlendiren ve sonluluğun yaşama anlam kattığı bu düşünce, varoluşa anlam veren tek içkinliğe dönüşüyordu.

II. "Her insan ölümlüdür – her insan öldürülür"

Adorno'nun Heidegger'e yanıtı çok sert: "Eğer ölüm, felsefenin anlamsız yere onaylamaya çalıştığı saltıksa, o zaman her şey boştur. (..) Heidegger'in görüşü, akılla, ölümsüzlük düşüncesini aratmayacak bir şekilde alay ediyor."

Ölümü "aşkın bir içkinlik" olarak tersinden ele alma düşüncesi, kişinin kendini gerçekleştirmesini amaçlarken, "varoluşun kendi kahramanları"nı seçmesini de sağlıyor. Çünkü, Niklas Luhmann'ın ince ve kanımca haklı bir saldırganlıkla saptadığı gibi: "Anlam yaratan dizgeler için her şey anlamlıdır; onlar için anlamsız şey yoktur. Newton yasaları, Lizbon depremi, gezegenlerin devinimi ve astrologların yanılgıları, elma ağaçlarının don duyarlılıkları ve çiftçilerin tazminat talepleri: her şeyin bir anlamı vardır. Anlama dayalı dizgeler yalnızca anlam uzamında, yani bu dünyada anlamlı olan öteki dizgelerle anlamsızlıkla kendilerine ve çevrelerine tepki gösteren dizgelerin farklılıklarını belirleyebilirler."

Ölümden bir anlam çıkararak sonluluk anlatısını meşrulaştırmaya çalışan Heidegger ölümbilimi, kişinin yaşamı ve ölümü arasında bir bütünlük kurabileceği görüşünden yola çıkarken, kişi bu dünyada kendi bilincini ölümlülük bilinciyle tanımlamak ve Nietzsche'den kalan güç istemiyle bu bilinci doldurmak ve kendini kitleden ayırarak bir tür kahramana (Nietzsche'nin üstün insanına) –dahası, Heidegger'in sözcükleriyle, gerektiğinde, bir "savaş kahramanı"na– dönüştürmek zorunda kaldığı için, Marcuse'ye göre, Heidegger'in ölüme doğru varoluşundan Auschwitz'e uzanan köprü kurulmuş oluyor. Marcuse'nin sözleriyle, "'ölüme doğru varoluş', yeni ve ölüm karşısında zamana uygun bir yüreklendirmeydi: tam da gaz odalarının ve Auschwitz, Buchenwald, Dachau, Bergen-Belsen toplama kamplarının, ölümün pratik temellerinin atıldığı bir çağda."

Kanımca Marcuse'nin bilinçli bir şekilde gözardı ettiği Heidegger düşüncesi, "Ölüme doğru varoluş" bir yandan kişinin kendi seçtiği yaşamı yaşamasını amaçlar ve öte yandan ölümüyle kişiyi kendi özbilincine ulaştırırken, özü gereği, "öldürmeye doğru bir varoluş" görüşüne, insanlar öldürüldüğü zaman onların kendi yaşam ve ölüm özgürlükleri ellerinden alınmış olacağı için "öldürmeye doğru bir varoluş" görüşüne karşı gelmesiydi. Dolayısıyla, Nietzsche gibi değerlerin boşluğunu bir tür "üstün-insan"la doldurmaya çalışmış olan Heidegger, kuşkusuz nasyonalsosyalizmin yeşermesi için uygun bir ortam hazırlarken, öte yandan gerek Nietzsche, gerekse Heidegger, ancak "yanlış bir yorumla" nasyonalsosyalizme mal edilebilirlerdi.

Ama, Heidegger'den toplama kamplarına bir köprü kurulamasa bile,

Heidegger'in bağışlanmaz yanlışı, içinde yaşadığı –ayrıca Rilke'nin yetişkinlerin yetişkin bir ölüm, çocukların bir çocuk ölümü ve kadınların karınlarında taşıdığı bir kadın ölümü ile ölmelerini istemekten çekinmediği– bu çağın, herkese kendi ölümünü bahşeden bir yüzyıl olmaktan çok uzak, tersine, herkesi toplu mezarlara gönderen bir katliam çağı olduğunu unutmasıydı. Ve Heidegger, bir yandan ölüme doğru bir varoluşu öğretirken, öte yandan kendi ölümüyle ölmek bir yana, insana yakışan bir ölümle bile alay eden bir yoketme ideolojisinin, tarihin gördüğü en sistematik cinayet paradigmasının yanında yer alabiliyordu.

"Her insan ölümlüdür" cümlesi, Heidegger çağında korkunç bir gerçeğe, "her insan öldürülür" gerçeğine dönüşüyor ve Kara Ormanlar'daki evinde oturan Heidegger, insanın güç istemini ve değerlerin denge değişimini saltık bir değersizliğe dönüştürerek, kılı kıpırdamadan kitle katliamlarına seyirci kalıyordu.

Kuşkusuz Auschwitz'i yıkıcılık kiplerinin en korkuncu, modernizmin barındırdığı yanlışların dehşet veren bir paradigması olarak ele alabiliriz. Onsekizinci yüzyıldan bu yana modernist demokrasi, halkın kendi kendini yönetmesi ve çoğunluk yönetirken azınlıkların haklarına da saygı gösterilmesi olarak tanımlandığı, oysa Auschwitz'le birlikte halk bir kitle katliamına kurban gittiği için, Lyotard'la birlikte bu vahşeti bir halk katliamı, dolayısıyla modernist demokrasi anlatısının haksız çıkması olarak görebiliriz.

Oysa Auschwitz, thanatoloji bağlamında, bize "herkese kendi ölümü" söyleminin kitle katliamlarına hiçbir uzantısı olmadığını kanıtlıyor. Kitle katliamları ve kitle ölümleriyle dolu bir çağda ölüm, hiçbir gösterileni ve göndergesi olmayan bir gösteren'e; gerek aşkın, gerek içkin bir ortaklık kurma yeteneğinden yoksun bir göstergeye dönüşüyor. İlk baştaki sorumuza geri dönüyoruz böylece; ölüm üzerine nasıl susar, ölüm üzerine nasıl konuşabiliriz?

III.

"Gelin, konuşalım durmadan
Ölü değildir konuşan"
Gottfried Benn

Foucault, eskiden Yunanlıların sonsuzluğa ulaşmak, kahramanları ve anlatanı sonsuzlaştırmak için yazdığını söylüyor.

Binbirgece Masalları da ölüme karşı bir yarış değil mi, dahası onbinlerce kişiyi öldürmekten çekinmemiş olan toplama kampı komutanı Rudolf Höss'ün kendi tüyler ürpertici anıları?

Ama 1917'de güncesine, "gökyüzü suskun" diye not ediyor Kafka, "yalnızca suskunun yankısı."

Gösterenle gösterilenin ilişkisi yalnızca rastlantısal bile değil; artık gösteren, hiçbir şeyi göstermiyor, artık sonsuzluk beklentisiyle yazmıyor yazarlar, artık sonluluk düşüncesi de yaşamlarına bir anlam katmıyor.

Oysa hiç durmadan yazmıyor mu artık bugün yazarlar, suskunluğun ve dilsizliğin eşiğinde hiç durmadan ölümü ve yaşamı yazmıyor mu anlatanlar; kekeleseler de, duraklasalar da, kendi dillerini sıfırdan bulmaları gerekse de, kendilerini durmadan yineleseler de, hiç susmuyor, hiç durmadan yazmıyorlar mı? Susmamaları, yazmayı sürdürmeleri gerekmiyor mu artık bu gün, suskunun başladığı yerde dünya durmuyor ve konuşmadıkları anda ölüm başlamıyor mu?

Sözdizimi dışında hiçbir ortak değerin olmadığı çağımızda her şeyin bir ölüm ve bir dil oyunu olduğunu görerek, dil oyunlarına teslim etmedik mi kendimizi?

Çağımızda insanların yakalandığı bir hastalık sanki yazmak; ölüm üzerine her şeyi yazmıyor ve ölüm derken, kurduğumuz yeni dillerle artık her sözcüğü bir ölüm imgesine dönüştürmüyor muyuz? Ölüm derken artık sonluluğu ve batışı değil de her şeyi, güneşi ve doğuşu, apartmanları ve arabaları da anlatmıyor muyuz?

Yaşam artık ölüme bir hazırlık safhası olmak yerine, ölümün ayrıcalık tanıdığı kısa bir zaman parçası değil mi?

Yazarlar artık ölümden bir anlam kazanma umudu olmaksızın, solukları ve dilleri yettiği sürece, ölüme geçit vermemek, kendilerine kalan zamanı uzatmak, ölümün sınırını sürekli uzakta tutmak için, saatlerce, sayfalarca kitaplarca yazmıyorlar mı?

Ölüm, varoluşa bir anlam kazandırmayan son artık. Ve dilimin sınırları dünyamın sınırlarını belirliyor gerçi, ama benim dünyamda yeri olmayan, yeri olamayan ölüm, yine dünyamın sınırlarını, dilimin sınırlarını ve sınırların umarsızlığını belirlemiyor mu? Dil, hiç durmadan konuşurken, suskunluğu içermiyor mu? Söylenen her sözcük, dilsizliğin sınırına ulaşmıyor mu? Yine de yazarlar, dilsizliğin eşiğinde, ölümün sınırını, onun ardında yatan bir *mevcudiyet* olmadan, yine de söylenemezin sınırını zorlamıyorlar mı? Bundan daha yüz yıl önce geçerli olan "tanrı öldüyse her şey mübahtır" formülü, sözdizimleriyle kendini kanıtlayan bu çağda, "ölüm karşısında dil, ölüme karşı bir araçtır" formülüne yerine bırakmış durumda değil mi? Her türlü ortaklığın dağıldığı ve farklılıkların vurgulandığı yerde oyunlara izin var, dil oyunları mübah. Saltığın sözdizimiyle yer değiştirdiği yerde, "yazıyorum, öyleyse varım" formülü geçerli.

Foucault, yazılarda öznenin kendini yok ettiğini söylüyor. Çünkü yaşa-

mın ve ölümün korkunç suskunluğu, yaşama ve ölüme ilişkin her şeyi, söylenemeyecek olan her şeyi söylemeye izin veriyor.

Dilbilgisel bu devrim, çağımızda, daha önce hiçbir yüzyılda ortaya çıkmamış bir çılgınlıkla karşı karşıya bırakıyor bizi: artık dil, kendi kendine konuşuyor. Dili konuşan kim? Özne değilse, yaşam değilse, ölüm mü? Bilmiyorum. Kimse bilmiyor, ama kimse susmuyor. Ölüm karşısında herkes, Beckett gibi, yazmayı sürdürüyor:

"Konuşmalı, sürdürmeliyim, oldukları sürece sözler söylenmeli, onlar beni bulana, beni söyleyene değin konuşmalıyım, tuhaf uğraş, tuhaf günah, sürdürmeli, sürdürmeliyim, belki olmuştur, belki şimdiden söylemişlerdir, belki beni tarihimin eşiğine götürmüşlerdir, tarihime açılan kapıya, açılsaydı, şaşırırdım, ben olurdum orada, susku olurdu, olduğum yerde suskunluk olacak, biliyorum, hiç bilemeyeceğim, suskunlukta hiçbir şey bilinmez, sürdürmeli, sürdürmeliyim."

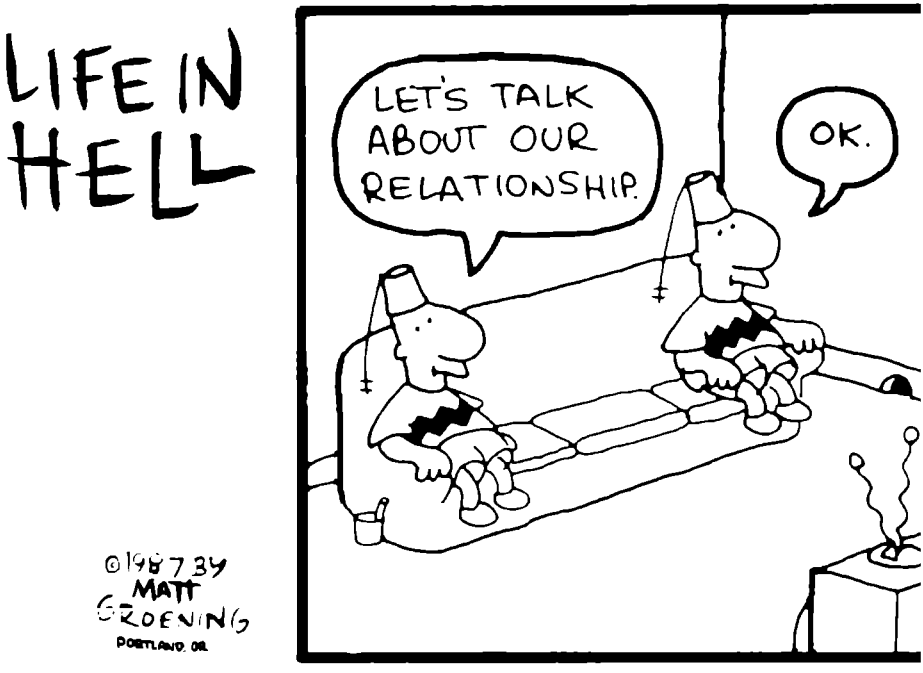
İ K İ K İ Ş İ L İ K D Ü N Y A

Ahmet Güntan

İki ayrı kişilik taşıyan insanların, dünya karşısında elde ettikleri zafer bir gün gelir yenilgi halini alır. İyi karşısında kötü, sıcak karşısında uzak, açık karşısında kapalı, neşeli karşısında neşesiz olabilen iki kişilikli insanlar, bir gün gelir, her zaman yapabildikleri gibi kötü karşısında kolayca tersine dönüp iyi, soğuk karşısında sıcak, mutsuz karşısında mutlu, uzak karşısında yakın, kapalı karşısında açık, neşesiz karşısında neşeli olamazlar. İki kişilikli insanların esas hayatı bundan sonra başlar. Bu andan itibaren önlerinde seçilebilecek iki yol vardır: ya hayatlarının bu iki kişilik arasında geçen bir savaş olmasına razı olacaklardır ya da bir tanesine yardım edip kazanmasını sağlayacaklardır.

İki kişilikli varoluşun en önemli kuralı, birinci kişiliğin ikinci kişilikten haberi olmamasıdır. Ama bir an gelir, kişiliklerden birisi diğerinin farkına varır. Bu tanışma gerçekleştiğinde, ikisi de masumiyetini kaybetmeye başlar, çünkü iyi karşısında kötü olmayı becerebilen kişilik yanıbaşında kendisini izleyen iyinin farkına varmıştır. Tersi ile bu kadar yakından karşılaşan, masumiyetini çok çabuk kaybeder. Dünya karşısında ele geçirmeye alıştığı ayrıcalıklı durum sarsılmaya, zafer kazanarak elde ettiği yaşama gücü azalmaya başlar. İşte o anda, yani birinin diğerini içinde birlikte yaşadıkları bedeni terketmeye zorlayacağı kavga başlamadan önce, birbirleriyle müthiş bir koalisyon yaparak hakikat ile savaşmaya başlarlar. Çünkü ellerinde kalan yaşama gücü artık eskisi gibi har vurup harman savrulacak bir yaşama gücü değildir ve elde kaldığı kadarının savunulması gereklidir. Bu dönemde, iki kişilikli insanların zekâsı inanılmaz bir yüksekliğe ulaşır. Daha sonraki dönemlerde ise zekâ artık bütün önemini kaybedecek, onun yerini bilgi alacaktır.

İnsanın iki kişilikli olması hakikat karşısında niçin bir üstünlüktür? Çünkü, iki kişilikli insan kendini hakikate karşı savunmak zorunda olduğunu ve üstünlüğünü savunma gücünden aldığını varsayar. Esas terslik de buradadır, çünkü hakikat ancak ona karşı kendini savunmadığın zaman tam olarak açığa çıkar. Yani, insan iki kişilikli kaldığı müddetçe hakikatı hiç bir zaman elde edemez. Kendini savunmaya devam etmesinin sebebi de



hakikati anlamamış olmasıdır. Savunmak, her ne şekilde olursa olsun, insanın kendisini, yani tek hakikatini bozar ve böylece hakikatten uzaklaşma anlamına gelir. Kendini hakikate karşı savunan aslında nedir? Birbirinin tersi olan ve bu yüzden insanın kendini tanımasını önleyen iki ayrı kişiliktir. Halbuki hakikat kişiliklerden ne birine yatkındır ne de diğerine. Hakikat olduğu gibidir. İyi hakikate inanan biri, kötü hakikati inanarak savunan başka biriyle karşılaştığında onu dinler ve ona hak verir. Bu, onun iyi hakikate olan inancını kaybettiğini göstermez: "Eğer benim gördüklerimin tersini, benim gördüklerim kadar inandırıcı anlatabiliyorsan, dediklerini dinler ve hak veririm, ama bu benim anlatacaklarımın yanlış olduğu anlamına gelmez." Hakikat ancak eşitlik içinde varolabilir. Onunla her karşılaşıldığında savunma içgüdüsüyle üstünlük sağlanmaya çalışılıyorsa hakikatten uzaklaşılır.

İçinde iki kişilik birden barındıranların, bu kişiliklerden bir tanesini seçmeleri gerektiğini kabul ettikleri an hakikatin kabulü yolunda ilk adım atılmış olur. Çünkü yapılacak bu seçim, varolan iki kişiliğin dışında başka bir kimliğin de varlığını gösterir. Öyle ya, yoksa bu seçimi kim yapacaktır? Hakikat,

işte o zaman ilk defa kendi varlığını gösterir. Kişiliklerle tek tek diyaloğa girer. Onlardan bir tanesinin kazanmasına yardım eder. Kişiliklerden bir tanesi (bazen ikisi birden) kendi hakikati ile eşitlik içinde var olmayı kabul eder.

Hakikate teslim olanlar gerçek olanlardır. Kendi olanlardır. Tarihsel olanlardır. İyi karşısında kötü, sıcak karşısında soğuk, mutlu karşısında mutsuz, yakın karşısında uzak, açık karşısında kapalı, neşeli karşısında neşesiz ve tersi olmuş, insanlık durumunun değişik hallerini denemiş ve şimdi kendilerine benzemeyi seçmişlerdir. Her şey insanı terkedebilir. Yaşadığı müddetçe insanı terketme tehlikesi olmayan tek şey insanın kendisidir. İnsanın elle tutulur tek hakikati kendisidir. Onunla eşitlik içinde var olmak demek tarihe teslim olmak demektir. Her an bırakıp gitme tehlikesi olan şeylerden korkmamak ve bırakıp gidenlerin gücüne sahip olmak demektir. Bu eşitlik ortamında savunmalar ortadan kalkar. Gelecek işte o zaman başlar, çünkü o andan itibaren başlayan arayış hakikate, kendine en çok benzeyenin peşinde giden bir arayıştır.

Hakikati, kendimize en çok benzeyeni bulmak mümkün olacak mı? Bulduğumuz bize o kadar çok benzeyecek ki, ondan başka bir hakikate ihtiyaç duymayacağız, peki bu bizi mutlu edecek mi?

Bu satırların yazarına soracak olursanız, o, iki kişilikli bütün insanların mutluluk sırrını kendilerine ve kendilerindeki insanlık tarihine ebediyyen teslim olmalarında buluyor. Yukarıdaki sorulara ancak sanatın cevap verebileceğini, daha doğrusu bu soruları cevaplayabilmek için mutlaka sanat yoluyla elde edilen bilgilere ihtiyaç olduğunu, insanlığın geleceğinde sanatın durduğunu düşünüyor.

Yıldırım Türker

C H E T ' S R O M A N C E

erdir'e

Chet Baker çalıyor içerde trompetini... incinerek.
İncinerek çalıyor...içinden tutuşan kristal bir top gibi
geliyor üstüme. Bir pencereden yuvarlanıverir gibi...
usulca...incitmeden. Blues'u, eroini, erkekleri, uzun
yolları, hızlı arabaları sever gibi. Tehlikeye düşkün
olmadan tehlikeli her şeyi seven o korkunç ve
kırılgan mahlûkların hüznüyle.

Yataktayım. Terliyorum. Dışardan akşamın son sesleri
geliyor. Yazla çıldırmış çocuk çığlıkları. Sana, ardına
bakmadan...omzu seyirse de...gözucuyla olsun ardına
bakmadan yaşayan o duman gibi adamları anlatmak istiyorum.
Ardında acı bir yanık kokusu bırakarak ufuk çizgisinden
siliniveren. Seni unutup unutmayacağını dahi bilmediğin.
Unutmakla unutmamak arasında varolmayan...yürüdükçe
zaman diye bildiğin o ardardalığı anlamsız kılan
adamları.

Chet Baker çalıyor içerde. Bir pencereden kendini usulca
bırakır gibi. Sana, soluğunla yüzleri buğulanan...
ellerini tuttuğunda tutsak ettiğini sandığın...hiçbir
şeye karşı koymayan adamları anlatmak istiyorum.
Kelebek gibi dokunan...şiddeti bile rüyadaymış gibi
yaşayan adamları. Hep uzaklara bakarken yakaladığın...
ağlamayı bilmeyen, ağladığında bir hayvan gibi böğüren.
Seni bıçakladıklarında bunu bir yazgıymış gibi
alçakgönüllülükle karşılayan o masum katilleri
anlatmak istiyorum sana.

Chet Baker çalıyor içerde. Müzik yapar gibi değil.
Bildiğimiz hiçbir şey yapar gibi değil. Korkuyla
dönüyorum yatakta. Bu yaz bitmeyecek...bilemediğimiz
onca şeyle birlikte bu yaz...

AYDINLANMA, POSTMODERN VE KAYIP HALKA

Hakkı Hünler

"Kültür devriminde yanlış konumlanmış radikalizmin ortak paydası, Düzen'in en gerici üyeleriyle paylaştığı düşün-karşıtlığıdır: karşı başkaldırı –sadece kapitalizmin, burjuva toplumunun vb. Aklı'na değil, Akıl'ın *kendisine* karşı başkaldırı. Üniversitelerde Düzen için eğitilen kadrolara karşı gerçekten kaçınılmaz olan mücadelenin üniversitelerin kendilerine karşı bir mücadeleye dönüşmesi gibi, estetik biçimin yıkımı da sanatın yıkımına dönüşmektedir."*

Herbert Marcuse

I.

"'Aydınlanma Nedir?' Sorusuna Cevap"ta, Kant, *"Aydınlanma, insanın kendi kendisine içerisine düştüğü olgunlaşmamışlık durumundan çıkmasıdır,"*[1] diye yazdığından bu yana iki yüzyıldan fazla bir zaman geçti. Bugün benzer türden bir olgunlaşmamışlık durumu, bundan bizzat Aydınlanma'nın kendisi sorumlu tutularak, ağır ve yıkıcı eleştirilere uğruyor. Jean-François Lyotard'ın, Kant'ın yazısının başlığına açık bir gönderim olarak okunabilecek "Postmodern Nedir Sorusuna Cevap"[2] başlıklı yazısı şöyle başlıyor: "Bir gevşeme, vazgeçme dönemindeyiz. Zamanın renginden söz ediyorum. Sanatlarda ve diğer alanlarda denemeleri, deneyleri durdurmak için dört bir taraftan sıkıştırılıyoruz."[3] Şimdi bu iki metin karşılaştırılmaya aday. Böyle bir karşılaştırma, bu metinlerin yazılmasını motive eden tarihsel, toplumsal, kişisel, akademik vb. koşullar, konumlar, niyetler gözönünde bulundurularak da, yalnızca metinler arasında dolaşılarak da yapılabilir. Burada daha ziyade ikinci yol tercih edildi. Birinci yol mümkün olduğunca bu yazının amaçladığı şeylerin dışında tutulmuştur, her ne kadar bu, bir eksiklik yaratsa da, daha sonra tamamlanmak üzere ertelenmiştir.

Bu çerçevede bakıldığında, benim düşünceme göre, iki metin arasında pek çok ortak yön var: her ikisi de belli bir gelenekten (Kant için Hıristiyanlıktan ve onun güdümündeki politik ve moral standartlardan, Lyotard için modern projeden) ayrılışı temsil ediyor; her ikisi de yeni bir dönemi ve

* Marcuse, Herbert, *Karşıdevrim ve Başkaldırı*, çev. Gürol Koca-Volkan Ersoy, Ara Yayıncılık, Mayıs 1991, s.115.

1. Makalenin dipnotları için sf. 'a bakınız.

bu dönemin egemen zihin durumunu (Kant için Aydınlanma, Lyotard için Postmodern) tanımlamaya çalışıyor; her ikisi de düşüncenin önüne koyulan dışarıdan verilmiş kuralların, reçetelerin meşruluklarının kaynağını sorguluyor (Kant için olgunlaşmamışlık durumunu doğuran sebeplerin eleştirisi, Lyotard için bir gevşeme, vazgeçme dönemiyle sonuçlanan düşünce standartlarının eleştirisi); her ikisi de entellektüel totalitarizmin gizliden gizliye teröre gebe olduğu öngörüsüyle, karşımıza bir pluralite projesi ve bunun gerektirdiği ödevler koyuyorlar (Kant için özgür düşünme ve eyleme; Lyotard için Bütün'e karşı savaşma, gösterilemez olana tanıklık etme, farklılıkları etkin kılma, adın onurunu kurtarma). Bu ana noktalar belki daha alt başlıklara bölünerek daha da uzatılabilir. Ama böyle olsa da, kuşkusuz iki metni ayıran pek çok ayrım noktaları da mevcut: Kant'ın yazısı artık hem tarihsel olarak gideceği yolun yarısını çoktan aşmış bir dönemin hem de zihinsel olarak Rönesans'tan beri kılıkırk yararcasına işlenmiş ve olgunlaşmış bir kavramsal çerçevenin düşüncede pozitif bir yankı uyandıran bütün izlerini taşırken, Lyotard'ın yazısında henüz el yordamıyla duyumsayabileceğimiz bir deneyim ve düşünüm tarzını şaşkınlıkla seçmeye çalışıyoruz (bu deneyim ve düşünüm tarzını bir *deja vu*'ye indirgemeye çalışanlara, onun bir *yanılsama* olduğunu hatırlatırım). Kant'ın yazısı 'Özne', 'özgürleşme', 'Akıl', 'Yasa', 'Ödev' vb. kavramları 'Ay-dınlanma' düşüncesine içten bağlı olduğu düşünülen meşru postulalar olarak öne çıkarırken, Lyotard bizzat bu kavramların meşruluklarını sorguluyor: Ona göre, postmodernlik, Aydınlanma düşüncesine, tarihin birleştirici bir ereği ve bir öznesi olduğu fikrine zorlu bir sorgulama dayatmaktadır.[4] Kant'ın yazısında etnik-politik ilgi ön plana çıkarken, Lyotard'ınkinde estetik ilgi göze çarpar. Kant için özgür eylemde iradenin kendi kendisine 'Aklın Kavramı' olarak koyduğu yasanın bu (fenomenal) dünyada gerçekleşmesi ve hakim kılınması gerekirken, Lyotard için bir tümel olarak 'kavram'ın kendisini eksiksiz bir birlik olarak gösterebileceği hiçbir 'görü'nün varolamayacağı esastır ve 'görü' yalnızca 'gösterilemez' (unpresentable) olanın gösterimi olarak kalır.

Şimdi bu ortak ve farklı yönleri akılda tutarak her iki metne bakışı derinleştirelim. Kant'ın 'Aydınlanma' modelinden Lyotard'ın 'Postmodern' tanımına, yüzeyde değilse bile, derinde bir geçiş imkânı verecek bir tünelin açılıp açılamayacağını veya ne büyüklükte açılabileceğini araştıralım.

II.

Kant için, Aydınlanma'nın, kendisinden bir çıkış yolu gösterdiği olgunlaşmamışlık durumu, doğal değil, tinsel bir karakter taşır ve akla dışarıdan empoze edilen kuralların sorgulanmaksızın kabul edilmesi ve hayata geçirilmesi suretiyle, aşılamaz bir engelmiş gibi görünen bir baskı düzenini ye-

niden-üretmeyi ve sürdürmeyi teminat altına alır. Kant'ın 'olgunlaşmamışlık durumu'na ilişkin tanımında ve betiminde, bizim bu yazıda araştırmayı düşündüğümüz bağıntı bakımından önemli olan, önceden verili bir kurallar dizgesinin veya öyle dersek 'Kavram'ın hayatın çeşitli alanlarında bir tahakküm aracı olarak ve statik bir biçimde kullanılmasıyla birlikte gelen bir 'gevşeme'nin, düşünme 'tembelliği ve korkaklığı'nın vurgulanmasıdır. Burada durumu mükemmel ifade eden Kant'ı doğrudan izlemek hiç de kuru bir tekrar olmayacaktır[5]:

"*Olgunlaşmamışlık,* bir başkasının yolgöstericiliği olmaksızın kişinin kendi aklını kullanamamasıdır. İnsan, bu olgunlaşmamışlığın içerisine *kendi kendisine* düşmüştür, çünkü onun nedeni akıldan yoksun olma değil, ama aklı bir başkasının yolgöstericiliği olmaksızın kullanma kararlılığından ve cesaretinden yoksun olmadır. Aydınlanmanın parolası o halde şudur: *sapere aude!** Kendi aklını kullanmaya cesaret et!

İnsanların büyük çoğunluğunun, doğa onları yabancı bir yolgöstericilikten çok uzun süre boyunca kurtardığında bile (naturaliter maiorennes)**, yine de memnuniyetle ömür boyu olgunlaşmadan kalmasının sebepleri tembellik ve korkaklıktır. Aynı sebeplerden dolayı, başkalarının, onların bekçileri olarak kendilerini başa geçirmeleri de çok kolaydır. Olgunlaşmamış olmak öyle rahat ki! Eğer benim yerime akıl yürütecek bir kitabım, benim için bir vicdan yerini tutacak tinsel bir danışmanım, benim için perhizime karar verecek bir doktorum vb. varsa, hiç bir çaba göstermeme gerek kalmaz. Parasını ödeyebildiğim sürece düşünme gereksinimi duymam; başkaları, benim yerime bu yorucu işi hemen üstleneceklerdir. Gözetim işini bizzat canı yürekten üstlenmiş olan bekçiler, insanlığın (bütün latif cins de dahil) ezici büyüklükteki kısmının, olgunluğa doğru atılacak adımı, yalnızca zor değil, son derece tehlikeli bir şey olarak da düşünmelerini sağlamak için ne gerekiyorsa hemen yapacaklardır. Önce evcilleşmiş hayvanlarını sersemletip, bu uysal yaratıkların, bağlı oldukları tasmalar olmaksızın tek bir adım atma cesareti göstermelerini özenle engelleyen bu bekçiler, sonra da onlara, eğer yalnız başına yürümeye çalışırlarsa, kendilerini bekleyen tehlikeyi gösterirler. Şimdi, bu tehlike aslında o kadar da büyük değildir, çünkü onlar birkaç düşüşten sonra, sonunda, şüphesiz yürümeyi öğrenirler. Fakat bu türden bir örnek ürkütücü ve sindiricidir ve çoğu kez onları korkutup daha başka girişimlerden caydırır."

Kant'a göre, tinsel olgunlaşmamışlık durumu, insanda hemen hemen ikinci bir doğa haline gelmiştir, derin bir biçimde içselleşmiştir. İnsan, ne yana dönse, dışarıdan empoze edilen buyruklar ve kurallarla karşılaşmakta ve bunlara boyun eğmekte, hatta seve seve katlanmaktadır: "Her tarafta şu çığlığı işitiyorum: Akıl yürütme! Subay 'Akıl yürütme, sırana geç!' diyor. Vergi memuru: 'Akıl yürütme, öde!' Rahip: 'Akıl yürütme, inan!' diyorlar. (Yalnızca dünyada tek bir yönetici*** 'İstediğiniz kadar ve istediğiniz her şey hakkında *akıl yürütün,* ama *itaat edin!*' diyor)."[6] Kant için bütün aydınlanma projesi, bu buyrukların ve kuralların sorgulanmasını mümkün

* literal anlamda "düşünmeyi göze al!"

** 'doğa sayesinde erginlik yaşını dolduranlar'

*** Prusya kralı II. Frederick (1740-86).

kılacak bir *özgürlüğü* önkoşul olarak koyar. Ama bu özgürlük tam bir sınırlanmamışlık durumuna işaret etmez. Bunun tersine, Büyük Frederick' in 'akıl yürütme'de vaadettiği özgürlük atmosferini, bunun hemen arkasından 'itaat edin!' buyruğuyla kesmesi gibi, özgürlüğün sınırlanışı gündeme gelir. Kant bir sınır düşüncesini onaylamakla birlikte, bunun aynı zamanda 'aydınlanma' nosyonuyla çelişmemesini de talep eder. Kant'ın bu konuda sorduğu soru ve buna verdiği cevap şöyledir:

"Fakat hangi türden sınırlama aydınlanmayı engeller ve hangisi, ona engel olmak yerine, onu gerçekten teşvik edebilir? Cevaplıyorum: İnsan aklının *kamusal* kullanımı daima özgür olmalıdır ve yalnızca bu, insanlar arasında aydınlanma meydana getirebilir; bununla birlikte, aklın *özel kullanımının,* aydınlanmanın ilerlemesine aykırı bir engel oluşturmaksızın, pek çok durumda, son derece dar bir biçimde sınırlanması mümkündür. Bir kimsenin aklının kamusal kullanımından, herhangi bir kişinin kendi aklını bütün *okuyan kamuya* hitap eden *eğitimli bir insan olarak* kullanmasını anlıyorum. Aklın özel kullanımı dediğim şey ise, bir kişinin kendi aklını, kendisiyle görevlendirildiği belli bir sivil memuriyette veya vazifede kullanmasıdır."[7]

Bu pasajı akılda tutarak şunlar söylenebilir: Kantçı aydınlanma projesindeki özgürlük modeli yalnızca belli bir alanda, aklın kamusal kullanımıyla hayata geçirilebilir bir görünümdedir. Fakat proje bununla da kalmayıp, aynı zamanda aklın kamusal kullanımına tanınan özgürlüğü 'bütün *okuyan kamuya* hitap eden *eğitimli insan'* için meşru saymaktadır. Birey, öncelikle devletle ilişkisinde, özgürlüğünü 'itaat' adına askıya almak, sonra eğitimli bir insan, bir uzman, bir bilgin ya da belli bir konuda aydınlanmış bir kişi olmadığı ölçüde, düşünme ve düşündüklerini ifade etme hakkından vazgeçmek durumundadır. Yine birey, öyle görünüyor ki, akıl yürütme özgürlüğünü büyük ölçüde yalnızca hakkında bilgi sahibi olduğu özel bir alanda kullanabilecektir. Örneğin, o bir subaysa, önce kendisine verilen buyrukları, yapmakla yükümlü olduğu görev gereği yerine getirecek, sonra eğitimli bir insan olduğu ölçüde askerlikle ilgili düşüncelerini, görevi açısından kendisine sorumluluk yüklemeyen bir hak olarak, kamu önünde özgürce ifade edebilecektir. Din adamı için din konularında, vergi memuru veya vergi ödeyen yurttaş için vergi konularında vb. durum aynıdır. Her bir durumda özgürlüğün bedeli, o durumun gerektirdiği *bilgi*'ye, *Kavram*'a, durumu yargılamayı mümkün kılacak zihinsel önkoşullara sahip olmaktır. Buna dayanarak, Kant'ın evrensel bir aydınlanma yerine, bir aydın despotizmi betimlemesi yaptığı ileri sürülebilir. Buna karşılık bu iddia yersizdir. Çünkü çok açık ki, Kant'ta özgürlük, içeriği önceden verilmiş bir şey olarak değil, ama bir umut olarak, aranmakta olan bir şey olarak *bilgi*'yi, *Kavram*'ı gerektirmektedir. Yani burada bilgi ya da Kavram, içeriksel değil, formel önkoşuldur (doğa bilgisi dışında, ethikte, politikada, estetikte durum budur).

Bu nedenle herhangi bir özel alanda uzmanlaşmış herhangi bir eğitimli insan çıkıp da, o alana ilişkin bilgi içeriğine nihai ve eksiksiz olarak sahip olduğunu ileri süremeyecektir. Aynı şey evrensel bir özgürleşmenin koşullarının bilgisini sunduğunu iddia eden herhangi bir proje için de geçer-lidir. Böyle bir bilgi içeriği, gerçekleşmesi pek mümkün görünmemekle birlikte, yine de bir umut, bir beklenti, bir motivasyon olarak iş görebilir. O halde, Kantçı aydınlanma projesinde özgürlüğün öngerektirdiği bilgi, kuralları ve içeriği önceden verilmemiş formel bir akıl yürütme, düşünme veya yargılama yeterliliğinin bilinci veya öyle dersek bilgiyi önceleyen öz-bilinç olarak anlaşılmalıdır. Dolayısıyla aydınlanma en genel anlamıyla Kant'ın 'eleştiri' diye adlandırdığı şeydir; kuralların bir kez ve her zaman için belirlenip dondurulması değil, ama sürekli bir biçimde aranmasıdır; bunun tersini iddia edenin otoritesi her ne olursa olsun, iddiası meşru değildir. Kant şöyle yazmaktadır:

"Ama bir rahipler toplumu, örneğin bir kilise meclisi veya (Hollandalıların dediği gibi) kutsal ruhban kurulu, kendi üyelerinin her biri ve onlar aracılığıyla halk üzerinde her zaman için kalıcı bir bekçilik temin etmek üzere, yemin yoluyla kendisini belli bir değiştirilemez doktrinler kümesiyle bağlama hakkına sahip olmamalı mıdır? Cevap vereyim, bu tamamen olanaksızdır. Daima, insanlığın daha ileriye yönelik her aydınlanmasına engel olma niyetiyle sonuçlanan böyle bir sözleşme mutlak olarak hükümsüz ve boştur, o, en yüksek güç tarafından, İmparatorluk Parlamentoları ve en kutsal barış antlaşmaları tarafından onaylanmış olsa bile. Bir çağ, yemine dayanarak, bir sonraki çağı, onun özellikle böyle önemli konularda bilgisini genişletmesini ve düzeltmesini veya aydınlanmada her ne olursa olsun bir ilerleme göstermesini olanaksız kılacak bir konuma sokacak olan bir ittifaka giremez. Bu, alınyazısı tam da böyle bir ilerlemede bulunan insan doğasına karşı işlenen bir suç olur. Bu yüzden daha sonraki kuşaklar, bu uzlaşmaları yetkisiz ve suçlu olarak reddetmekte tamamen haklıdırlar."[8]

Görüldüğü gibi, Kantçı aydınlanma iki farklı ve belki de karşıt yönü kendisinde barındırmaktadır: özgürleşme ve sınırlama; bir yanda insan doğasının özgürlük talebi, diğer yanda pozitif yasanın tanınması. Kant'ın insana büyük bir özgürlük alanı açtıktan sonra, onu itaat adına çabucak kapatmasının nedenlerine burada giremeyeceğiz. Bu iki yön arasında bir uzlaşım arama, zaten hem eskilerin hem de modernlerin daima gündeminde olan ve son birkaç yüzyıl boyunca büyük politik bunalımlara yol açan en önemli problem gibi görünüyor. Fakat, Kant, Hegel'in tersine, son derece ihtiyatlı bir biçimde, kendi çağının böyle bir uzlaşım talebini mutlak olarak karşıladığını iddia etmez. O, böyle bir uzlaşımı bir umut konusu olarak geleceğe erteler:

"Şimdi acaba halihazırda *aydınlanmış* bir çağda mı yaşıyoruz diye sorulursa, bunun cevabı şudur: Hayır, ama bir *aydınlanma* çağında yaşıyoruz. Durum böyleyken, bir bütün olarak insanlar, dışsal yolgöstericiliğe başvurmaksızın, dinsel konularda kendi akıllarını

güvenli biçimde ve gereği gibi kullanma konumunda oluncaya (veya hatta böyle bir konuma sokuluncaya) dek, hâlâ katedilecek uzun bir yolumuz var. Ama bu yolun, insanların bu yönde özgürce çalışması için temizlenmekte olduğuna ve evrensel aydınlanmaya, insanın kendi kendisine içerisine düştüğü olgunlaşmamışlık durumundan çıkmasının önündeki engellerin giderek azalmakta olduğuna ilişkin açık belirtilere sahibiz. Bu bakımdan çağımız aydınlanma çağıdır, *Frederick*'in yüzyılıdır."[9]

Problem şudur: Kant'ın *aydınlanmış* bir çağa doğru ilerlediğini bir umut olarak öngördüğü *aydınlanma* süreci, çok uzun sayılmayacak bir zaman sonra, 'eğitimli insan'a tanınan aklın kamusal kullanım özgürlüğü yönünden Hegel'in mutlak idealizminde, pozitif yasaya itaat yönünden Faşizm, Nazizm ve Stalinizm gibi totaliter rejimlerde bozguna uğradı. Adorno'nun bir sembol olarak kullandığı gibi, Auschwitz böyle iyimser bir ilerleme anlayışının sonunu belirtiyordu. 19. ve 20. yüzyıllar, sanatın, bilimin, teknolojinin ilerlemesinin insanlığın yararına olduğunu ve bu ilerleme sayesinde Kavram ile deneyim arasındaki gerilimin çözüleceğini varsayan modern proje (veya buna ilerleme, özgürleşme gibi sayıltılarıyla Kantçı anlamda aydınlanma projesi de diyebiliriz) için duyulan düşünsel güveni empirik olarak boşa çıkardı. Bilimin ve teknolojinin istisnasız her türden şiddetin ve savaşın yardımına koşması, insanları evrensel olarak kültürleştirip ilerlemeyi ve özgürleşmeyi teşvik edeceği varsayılan sanatın hayat alanlarından koparak, akademilerin ve müzelerin soğuk ortamlarına taşınması ve amaçları sanat ile hayat arasındaki irtibatsızlığı onarmak olan çeşitli avantgarde hareketlerin giderek etkisizleşmesi, farklı kültürler arasındaki her türlü ihtilafın, sırtını bütün düşünce tarihine de yaslayan iktidarın salt kaba kuvvetiyle baskılandırılıp derinleştirilmesi, insanlığın yürürlükteki empirik gerçekliğinin evrensel özgürleşme talebi karşısında (bir umut olarak dahi) körleştirici bir etkide bulunması vb., bütün bunlar, aydınlanma projesinin Kant'ınki kadar erken bir dönemdeki niyetleri dahilinde olmasalar bile, onun sonuçları olarak görünmektedirler. İşte bu sonuçlara bakarak, Kant'ın 'olgunlaşmamışlık durumu' dediği şey karşısında duyduğu kuşkuların aynısını biz de kendi çağımız için duyuyoruz. Bu doğrultuda, Kant'ın 'Aydınlanma'sı ile Lyotard'ın 'Postmodern'ini insanlığın aktüel durumuna ilişkin benzer kuşkuların, eleştirme ve sorgulama taleplerinin ürünleri olarak görmek mümkün. Yine de bu benzerliğin aynılık olmadığını söylemek zorundayız. Kant, kendi kuşkularını, eleştiri ve sorgulamalarını pozitif olarak yönlendirici yeni bir perspektife doğru kanalize edip, evrensel bir birlik (dünya yurttaşlığı) tasarlamışken, Lyotard, çağın her türlü bunalımının temelinde yattığını düşündüğü pozitif yönlendirme anlayışını reddeder, onun meşruiyetini sorgular; bu, Habermas'taki gibi çağın bunalımından çıkış yolu vaadetse ya da çeşitli nostaljilerdeki gibi *Zeitgeist*'ın yarattığı acıdan kaçmak için bir sığınak

sağlasa bile.

Lyotard, böyle pozitif olarak yönlendirici muazzam bir kurallar örgüsü oluşturduğu ölçüde aydınlanma projesine veya öyle dersek modern projeye karşı çıkar. Bu, modernlik deneyimini meşrulaştırmanın araçları olarak kullanılan bilgi teorisi, ethik, estetik, politika felsefesi gibi entellektüel disiplinlere olduğu kadar, gündelik hayata ilişkin çeşitli modernist ideolojilere ve bunların güçlü bir destekçisi olan tekno-bilimlere de yönelik bir itirazdır. Bu noktada, Lyotard, Aydınlanma'nın evrensel birlik idealine karşı postmodern ayrımı, uzlaşıma karşı ihtilafı, kavrama karşı deneyimi, evrenselleşmeye karşı yerelleşmeyi vb. çıkarır. Şimdi acaba bu itiraz beraberinde aydınlanmadan veya modernlikten tam bir kopuşu mu getirmektedir, yoksa modern içerisindeki içsel itirazların bir devamı olarak mı anlaşılacaktır? Bunun için 'Postmodern Nedir?' sorusunun cevaplanmasına bakmak gerekir.

Lyotard'ın yazısı, belirtildiği gibi, sanatlarda ve diğer alanlarda deneylerden ve denemelerden vazgeçme döneminde yaşadığımızı ilan ederek başlar. Bu dönemin temel karakteristiği şudur: hem modernizm hem de postmodernizm adına sanatta, felsefede ve kültürün diğer alanlarında deneysel ayrımlara karşı yolgösterici paradigmatik bir birliğin sağlanması veya yeni denemeler yapmakla oyalanmak yerine bu yöndeki çabaların belli kurallara bağlanarak sınırlanması. Bu yöndeki çeşitli talepler, özellikle günümüzde bir bütün olarak modern projenin felsefi savunuculuğunu üstlenen ve onun tamamlanmış bir proje olmayıp yolundan saptırıldığını ileri süren Habermas'ın kişiliğinde düğümleniyor. Her ne kadar Habermas'ın modernizm adına yürüttüğü mücadelenin talepleri ile postmodernizm adı altında yaygınlaşan sanat hareketinin talepleri özdeş olmayıp birbirlerine karşıt yönde ileri sürülseler bile, bunlar, Lyotard'a göre, "sanatsal denemeleri askıya almaya çağıran değişik biçimlerdeki davetiyeler" olarak "içlerinde aynı düzene çağrıyı, aynı birlik, güvenlik ve popularite ("izleyici bulma" anlamında, *öffenlichkeit*) arzusunu barındırıyorlar."[10] Yine de Lyotard için Habermas bu taleplerin kesiştiği noktada yer alan merkezi bir figür ve böyle olmakla Lyotard'ın polemiğinin muhatabı. Lyotard, Habermas'ın talebini şöyle belirliyor:

"Yeni-muhafazakârlar dediği kimselere karşı modernliğin savunmasını üstlenen meşhur bir filozofu okudum. Bunların, postmodernizm bayrağı altında, tamamlanmadan kalmış modern projeden, Aydınlanma projesinden kurtulmayı istediklerini düşünüyor. Ona kalırsa, *Aufklarung*'un (Aydınlanma) Popper ve Adorno gibi son partizanları bile, projeyi ancak hayatın özel birtakım alanlarında savunabilmişler: *Açık Toplum*'un yazarı politika, *Estetik Teori*'nin yazarı da sanat alanında... Modernlik eğer başarısız olduysa, bu, Jürgen Habermas'a göre (o olduğunu çıkarmışsındır), hayatın bütünlüğünü, uzmanların kesin yetkisine terkedilmiş uzmanlık alanlarında parçalanmaya bırakmasındandır. Bu parçalanma sürecinde, somut birey ise "yüceliğini yitirmiş anlamı" ve "yapısızlaşmış

biçimi", bir özgürleşme olarak değil, Baudelaire'in yüzyıl önce sözünü ettiği o devasa can sıkıntısı tonunda yaşamaktadır.

Filozofumuz, Albrecht Wellmer'in bir saptamasını izleyerek, kültürün parçalanması ve hayattan kopmasına karşı çarenin, ancak estetik yaşantının statüsünde bir değişime giderek bulunabileceğini düşünüyor. Söz konusu "değişiklik, estetik yaşantının artık başlıca ifadesini beğeni yargılarında bulmayıp, hayatın tarihi konumunu incelemekte kullanılmasını", yani "varolmanın sorunlarıyla ilişkilendirilmesini" içeriyor. Böylelikle bu yaşantı, estetik eleştirininkinden farklı bir dil oyununa katılacak; bilişsel (*cognitive*) girişimlere ve değerlere ilişkin beklentilere müdahale edecek ve bu farklı uğrakların (*moment*) birbirlerine karşılıklı gönderme biçimini değiştirecektir. Netice itibarıyla, Habermas'ın sanatlardan ve onların sağladığı yaşantıdan talep ettiği şey, bilginin, etiğin ve politikanın söylemlerini ayıran uçurumun üzerine bir köprü kurmaları, bir yaşantı birliğini sağlayacak bir yol açmalarıdır."[11]

Habermas'ın böyle bir birliği Kant'ın güzellik estetiğinden esinlendiği açık. Habermas, "düşünücü yargıgücü"nün belirlenimli bir kavrama bağlanmaksızın nesneleri 'güzel' diye yargılarken talep ettiği birliğin ve tümelliğin, aynı şekilde bilginin, etiğin, politikanın yargıları için geçerli kılınabileceğini ileri sürerek, birliği ve tümelliği, hayatın çeşitli parçalanmış alanları arasında kurulabilecek iletişim imkânı olarak tasarlıyor. Lyotard'ın sorguladığı, bir iletişim imkânı olarak tasarlansa dahi, böyle bir birliğin aktüel olarak nasıl gerçekleşebileceği. Üstelik farklı dil oyunlarını bir sentez içerisinde toplayacağı düşünülen söylemin kendisi de bir dil oyunu olmayacak mı?

Habermas, aydınlanmanın mirası olan modern projenin tamamlanmasının önkoşulunun nihai olarak estetikte yattığını düşündüğü için, Lyotard'ın polemiği de doğrudan estetiğin problemine yöneliyor. Parçalanmış gerçeklik içerisinde, sanat, cemaati, antik sitedeki veya belli bir ölçüye kadar Hıristiyanlıktaki gibi tözsel olmasa bile, mümkün iletişimsel bir birliğe kavuşturabilir mi? Lyotard'a göre, sanattan talep edilen birlik, sanatçıya hasta olduğu düşünülen cemaati tedavi etme sorumluluğu yüklüyor. Sanatçıdan, herkesin anlayabileceği ortak bir iletişim ve anlam kodu oluşturması bekleniyor. Yani cemaati oluşturan bireyler olarak hepimiz için ortak bir gerçekliğin modelini oluşturacak eserler üretmesi, bunun dışındaki denemeleri iptal etmesi ve bu doğrultuda araçlarını, tekniklerini, biçimlerini, konularını vb. sabitleştirmesi isteniyor sanatçıdan. Bu, Lyotard'ın yazısında realizm problemi olarak tartışılıyor. Diğer taraftan sanatın modern içerisinde herhangi bir realizme direnişi ve ortak bir gerçekliği altetme çabası olarak 'yüce'nin sanatıyla veya 'avant-garde' sanatla karşılaşıyoruz. Fakat burada da sanatın önüne koyulan görevler var. Bu kez sanatçıdan, realizmdeki gibi içeriğe yönelik değil, ama en azından biçime yönelik bir beğeni konsensusu oluşturması isteniyor. Nihayet, Lyotard'a göre 'postmodern' fikri sanatçıyı farklı dil oyunlarına angaje olmaktan kurtarıyor, yeni sanatsal denemeler için sınırsız bir ufuk açıyor.

Şimdi ele aldığımız iki yazının oluşturmayı amaçladıkları zihin çerçeveleri arasında bir değerlendirme yapmaya geçmeden önce, Lyotard'ın sanattan talep edilen birlik modelinin imkânını veya imkânsızlığını (buna meşruluk veya meşru olmayış da denilebilir) tartıştığı üç uğrağı (realizm, yüce, postmodern) gözden geçirelim.

Lyotard'a göre, realizm bir yanılsamadır. Bu yanılsama iki yönlüdür: (i) bizzat 'realite' problemi üzerine düşünüm yetersizliği ve böylece problemi görmezden gelmek ve (ii) kendi meşruluğunu, Benjamin'in mekanik yeniden üretim teknolojilerinin muazzam gelişimiyle ortadan kalktığını öne sürdüğü 'auratik' deneyimde değil, iktidar ideolojilerinde bulmak. Lyotard realizmin problemini şöyle açmaktadır:

"Tek tanımı, sanattaki de dahil olmak üzere, realite sorununun es geçilmesini hoş görmek olan realizm, her zaman akademizm ile kitsch arasında bir yerde bulunur. *İktidarın adı parti olduğunda, neo-klasik tamamlayıcısıyla birlikte realizm, deneysel avangard üzerindeki zaferini iftira ve yasaklama yoluyla elde eder.* Ancak yine de partinin istediği, seçtiği ve yaydığı 'doğru' anlatıların, imajların ve formların, bunları, yaşadığı çöküntü ve sıkıntının uygun ilaçları olarak talep edecek bir izleyici kitlesine ihtiyacı vardır. İki savaş arası Alman toplumundaki ve devrim sonrası Rus toplumundaki realite talebi, yani birlik, basitlik ve iletilebilirlik talebi, gerek yoğunluk, gerekse devamlılık bakımından farklıdır. Bu da Nazi ve Stalinist realizmleri birbirlerinden ayıran bir şeyler olduğuna işaret ediyor.

Sanatsal denemelere karşı saldırı, politik aygıt tarafından yürütüldüğünde tamamıyla gericidir: *Estetik yargıya, şu ya da bu yapıtın, güzelin yerleşik kurallarına uygunluğu üstüne karar vermek düşer sadece.* Yapıtın, kendini bir sanat nesnesi kılan özelliklerden ve amatörlerle buluşabilme olasılığından kaygılanması gerekliliğinin yerini, yapıtları ve alıcıyı bir defada ve her zaman için belirleyen a priori güzel ölçütlerinin politik akademizm tarafından bilinip empoze edilmesi alır. *Böylelikle kategorilerin estetik yargıdaki kullanımları ile bilgi yazısındaki kullanımları özdeşleşir. Kant gibi söylersek, ikisi de 'belirleyici yargılar' haline gelir.* İfade önce anlama yetisinde 'iyice biçimlendirilir' ve sonra deneyimden sadece bu ifadenin kapsayabileceği durumlar alıkonur.

İktidarın adı parti değil de sermaye olduğunda, transavangardist ya da Jencks'in kullandığı anlamda post-modern çözüm anti-modern olandan daha elverişli görünüyor. Eklektizm, çağdaş genel kültürün sıfır derecesini oluşturuyor. Reggae dinleniyor, western seyrediliyor, öğlen McDonalds'da yeniyor, akşam yerel mutfakların tadına bakılıyor. Tokyo'da parizyen parfümler kullanılıyor, Hong Kong'da retro giyiliyor. Bilgi televizyon oyunlarına malzeme olmuş durumda. Eklektik yapıtlar için alıcı-izleyici bulmak kolay. Sanat kendini kitsch kılarak, amatörün ['patronların'? A. Çiğdem çevirisinde] beğenisinde hüküm süren düzensizliği pohpohluyor. *Galeri sahibi, sanatçı, eleştirmen, hepsi, bu 'ne olursa olsunculuk'ta anlaşıyorlar. Zaman gevşemenin ve rahatlığın zamanı. Ama bu 'ne olursa olsun' realizmi gerçekte paranın realizmi; estetik ölçütlerin yokluğunda, yapıtların değerini kârlılıklarıyla ölçmek mümkün ve yararlı oluyor.* Nasıl ki sermaye, alım gücüne sahip olmaları koşuluyla, kendini bütün ihtiyaçlara uyduruyorsa, bu realizm de kendini bütün eğilimlere uydurabiliyor. *Beğeniye gelince, eğlenmek ve kurgulamak için ince olmak gerekmiyor.* Estetik anlayış çifte tehdit altında: bir yanda 'kültür politikası', diğer yanda sanat ve yayın pazarı. Ona kimi zaman biri, kimi zaman da diğeri, yöneltildikleri kamu tarafından mevcudiyeti onaylanmış konulara uygun yapıtlar vermesini tavsiye ediyor. Ve iyi yapılmış olmaları için, bu yapıtların, kamunun, içinde neden bahsedildiğini tanıyabileceği, anlatılmak isteneni anlayabileceği, her durumda bunları kabul ya da redde-

debileceği ve hatta mümkünse kabul ettiklerinin kendisine bir avuntu, bir destek sağlayabileceği bir biçimde yapılmış olmaları gerekiyor."[12]

Lyotard için, realizm ya partinin ya da sermayenin realizmidir ve bunların dışında, sanatçının, içeriğine gönderimde bulunarak ortak bir iletişim kodu oluşturacağı üçüncü türden nötr bir realite bulunmamaktadır. Bu da şunu demeye gelir ki, sanattan talep edilen birlik herhangi bir realizm anlayışına bağlanarak gerçekleştirilemez. Çünkü bu realizmler her zaman kendilerine yönelik bir kuşkuyla ve çeşitli itirazlarla beraber gelmektedirler. Dolayısıyla modern sanat, çeşitli realizmler kadar, onların tasarımladığı realiteye yönelik kuşkunun ve itirazların sanatıdır da. Lyotard, 'Yüce ve Avangard' altbaşlığı altında modern sanat içerisindeki bu karşıt yönü irdeler.

Lyotard'a göre, realiteye yönelik kuşku yalnızca sanat alanını değil, aynı zamanda bilim ve endüstri alanını da kuşatır. Bilimsel bilgi ve kapitalist endüstri kendi ürünlerinin koşulsuz bir kabul görmesi adına kuşku yoluyla realiteyi daraltırlar. Bu ürünler yalnızca kendi iktidar etkilerini yaymakla kalmaz, aynı zamanda kendi varoluşlarının devamlılığını teminat altına alacak kurallardan biri olan realiteye yönelik bir tür kuşkuyu da yayarlar. Lyotard, bu kuralı ve onun sonuçlarını şöyle belirlemektedir:

"...Tarafların bilgiler ve angajmanlar üstüne vardıkları konsensusun tanıklık ettiğinin dışında bir realitenin varolmaması kuralıdır bu.

Bu kuralın sonuçları da küçümsenecek gibi değildir. Çünkü bu kural, realitenin, aklın realiteyle ilgili olarak sahip olduğuna inandığı metafizik, dinsel ve politik güvencelerin dışına kaçışının, bilim adamı ve sermaye yöneticilerinin politikalarında bırakmış olduğu izdir. Realitenin bu geri çekilişi, kapitalizmin ve bilimin doğuşu için vazgeçilmezdir. Aristotelesçi hareket teorisine yönelik bir kuşku olmaksızın fizik; korporatizm, merkantilizm ve fizyokratizmin çürütülmesi olmadan da endüstri olamaz. Hangi tarihte başlamış olursa olsun, modernlik, başka gerçekliklerin icad edilmesiyle birlikte, realitenin yetersiz bir realite oluşunun keşfedilmesi ve inancın sarsılması olmaksızın ilerlemez."[13]

Lyotard'ın sonuçlarıyla birlikte betimlediği bu kural, bir bütün olarak modernizasyon sürecinde egemendir ve sanata uygulandığında çeşitli modernist akımların bağlandıkları zihin çerçevesini anlamamıza imkân verir. Modern sanatın büyük ölçüde kendisine bağlandığı 'realitenin yetersizliği' anlayışının bir ilk biçimlenmesini, Lyotard, Kant'ın 'yüce' temasında bulmaktadır. Kantçı 'yüce', kavramlaştırma yetisi ile gösterme yetisi arasındaki çatışmadan doğan ve hem hoşlanma hem de hoşlanmama duygularını içeren iki yönlü bir duygudur. Yüce duygusu, kendi temelini kavramın gösterilemezliğinde bulur. Örneğin 'evren', 'basit' ('bölünemez') gibi kavramlara sahibiz, ama onların bir 'gösterimini' veremiyoruz; yani bu gibi kavramların içeriğine herhangi bir gösterim yolu ile ulaşamıyoruz. Bunlar 'göste-

rilemezler' diye adlandırılırlar. Lyotard'a göre modern sanatın problemi 'yücelik' problemidir ve modern estetik de 'yüce' estetiği olarak görünmektedir. Modern sanat gösterilemez olanı gösterme çabasıdır. Fakat burada gösterilemez olanın nasıl gösterileceği sorusu gündeme geliyor. Kuşkusuz sanat eseri bir şey gösterecek, ama nasıl? Biçim yokluğuyla, biçimsizlikle, görmeyi imkânsız kılarak. Bu durumda hoşlanmanın beğeninin güzele ilişkin yargılarındaki pozitif istikrarı, yüce duygusu altında negatif bir istikrara dönüşür; yani hoşlanma, hoşlanmamadan çıkar, haz, acı yoluyla üretilir. Fakat Lyotard'a göre modern sanat, negatif de olsa, figürasyon ve temsilden kaçınmak suretiyle, biçim bakımından bir istikrarı barındırmaktadır. O, 'yüce'nin tanımını şöyle verir:

"Modern estetik bir yüce estetiğidir, ama nostaljiktir; gösterilemeze sadece namevcut bir içerik olarak atıfta bulunmaya imkân verir. Ama biçim, tanınabilir istikrarı ile bakana ve okuyana teselli ve haz için malzeme sunmaya devam eder. Oysa bu duygular, hakiki yüce duygusunu oluşturmazlar. Yüce, hazzın ve acının özgün bir bileşimidir; aklın her türlü gösterimi aşmasının hazzı ve hayalgücünün ya da duyarlığın kavramla boy ölçüşememesinin acısıdır."[14]

Öyle görünüyor ki, modern sanatın avant-garde'ları, realizme yöneltikleri kuşkudan doğan boşluğu bir Malevitch karesi gibi figürasyon ve temsilden kaçınan soyut biçimsel istikrarla doldurmaya çalışıyorlar. Realitenin yetersizliğinin doğurduğu hoşlanmama, seyircinin veya okuyucunun soyut biçim karşısında duyduğu hoşlanmaya dönüşüyor. Avant-garde hareket dejenerasyona uğruyor. Başlangıçta içerikle ilgili olarak kuralların meşruluğunu sorgulayan kuşku, soyut biçimin meşrulaştırılması ve savunulması için kurallar ve nedenler öne süren estetik teoriler doğuruyor. Realitenin yetersizliğini deneyimleyen alıcı, soyut biçimin yeterliliğinde doyum buluyor. Bizzat soyut biçimin kendisi, kaybedilen realitenin yerine donuklaşmış bir yapı içerisinde monte ediliyor. Kantçı yüce, Freudcu yüceltmeye dönüşüyor. Gösterilemez olana işaret etmeyi deneme, biçimin yalnızca kitle tarafından hoşgörülebilir yönde yol alıp sabitleşmesi ile sonuçlanıyor; tıpkı modern bilimin, teknolojinin, endüstrinin sonsuz çeşit-lilikteki insani gereksinimleri karşılamayı vaadedip, sonradan bunları kendi varoluşunu tehlikeye düşürmeyecek yönlere kanalize edip baskılandırması gibi.

Lyotard'a göre, modern sanatı karakterize eden 'yüce' duygusu, sanatta yeni denemelerin yolunu tıkayan bir geleneğin meşruiyet kaynağı olmaya başladığında, sanatsal anlatımı önü açık bir sorgulama yerine, kurallara bağlamanın ve yinelemenin ortamını oluşturduğunda, realizm ile aynı konumda bulunur. Oysa 'yüce', tanımı gereği kavram (kurallar) ile deneyimin (buradaki sanat pratiği) ortak-ölçüsüzlüğünden (*incommensurabilite*) doğan

bir duygudur. Soyut biçim yoluyla da olsa, o, herhangi bir hakikat içeriğinin veya ortak bir iletişim kodunun taşıyıcısı olamaz.

Buradan Lyotard'ın 'postmodern'ine geçiyoruz, yani sanatta bir iletişim birliğini mümkün kılmak için aranan her türlü sınırlandırıcı kuralın yadsınmasına:

"Pekâlâ öyleyse postmodern nedir? İmajın ve anlatının kurallarına yöneltilmiş başdöndürücü sorgulama çalışmasında aldığı ya da alamadığı yer nedir? *Modernin bir parçasını oluşturduğu muhakkak:* Devralman her şeyden, bu daha dün devralınmış olsa bile (*modo, modo* diye yazıyordu Petronius) kuşkulanılmalıdır. Cézanne hangi uzama meydan okur? İzlenimcilerinkine. Picasso ve Braque'ın saldırdıkları nesne hangisidir? Cézanne'ınki. Duchamp, 1912'de hangi önvarsayımı bir kenara bıraktı? Kübist bile olsa, bir tablo yapmak gerektiği önvarsayımını. Buren de Duchamp'ın yapıtında dokunulmadan kaldığını düşündüğü başka bir önvarsayımı sorguya çeker: Yapıtın sunuluş mekânı. Kuşaklar korkunç bir hızlanmayla koşuştururlar. Bir yapıt ancak önce postmodernse modern olabilir. Böyle anlaşıldığında, postmodernlik nihayetine varmış modernizm değil, doğum halindeki modernizmdir ve bu hal süreklilik arzeder."[15]

Burada önemli olan nokta, Lyotard'ın, 'postmodern'i, 'modern'den tam bir kopuş olarak değil, 'modern'le iç içe geçmiş olarak tasarlamasıdır. Postmodern, modernin bir parçasıdır, çünkü kendisini negatif bir tarzda pozitif olanın sürekli sorgulanması olarak varoluşa getirir ve dolayısıyla moderne bağımlıdır. Fakat modern de kendisini modern olarak ortaya koyabilmek için öncelikle postmodern olmalıdır, çünkü moderndeki yenilik boyutu, ancak onun önceden yapılmış olanı yinelememesinde ve olumsuzlamasında yatar. Böyle anlaşıldığında, postmodern, modern olanı tüm potansiyellerinde ileriye doğru iten ve nostaljik birlik talebini kural tanımaz çeşitlilikteki denemeler lehine yapı bozumuna (*dekonstrüksiyon*) uğratan negatif ve eleştirel bir zihin çerçevesidir. Böyle bir zihin çerçevesine ilk elde apaçık görünen şey, modern sanatta 'yücelik' ilişkisi içerisindeki kavram ile gerçeklik arasındaki gerilimin aşılamaz olduğudur. Hiçbir özgül eser bu gerilimi aşma ve gerçekliği bir iletişim imkânı olarak dahi kavrama yaklaştırma yönünde pozitif bir katkıda bulunamaz. Bunun tersine, modern diye adlandırılabilecek her eser, kendisiyle birlikte önceden yapılmış olanın başdöndürücü bir sorgulanışını getirdiği için, bu gerilimi daha da şiddetlendirir. Kavram gösterilemez olarak kalır; gösterilebilir gerçeklik ise bir dil oyunları çeşitliliği olarak gösterilemez olana ilişkin duyguyu güçlendirir. Yalnızca bu, modern projenin sanattan talep ettiği hayatın çeşitli alanları arasında bir iletişim birliği modeli sağlama görevini imkânsızlaştırır ve bir yanılsama olarak konumlar.

Lyotard, yazısının son pasajlarında, 'postmodern'in tanımını daha da belirginleştirir ve modern projenin talebine cevap verir:

Postmodern, modern içerisinde gösterilemez olanı bizzat gösterimin kendisinde öne çıkaran; hoş biçimlerin verdiği teselli ile ulaşılamaz olana duyulan nostaljiyi kolektif olarak paylaşmayı mümkün kılan bir beğeni konsensusunu reddeden; yeni gösterimleri, kendilerinden hoşlanmak için değil, ama gösterilemez olanı daha güçlü duyumsatmak için araştırandır. Postmodern bir sanatçı veya yazar, bir filozof konumundadır; yazdığı metin, ürettiği yapıt, ilke bakımından, önceden-yerleşmiş kurallar tarafından yönetilmez ve bunlar, metne veya yapıta bilinen kategorilerin uygulanması suretiyle, belirleyici bir yargı-gücüne göre yargılanamazlar. Bu kurallar ve kategoriler, yapıtın aramakta olduğu şeylerdir. O halde, sanatçı ve yazar, *yapılmış olacak* şeyin kurallarını formüle etmek için kuralsız çalışmaktadırlar. Bu yüzden şu olgu ortaya çıkar ki, yapıt ve metin bir *olay* karakterine sahiptir; bu yüzden de, onlar yaratıcıları için daima gecikirler veya şu da aynı şeyi demeye varır ki, onların *eserleşmeleri (mise en öeuvre)* daima çok erken başlar. *Postmodern*'in, gelecekteki *(post)* geçmiş *(modo)* paradoksuna göre anlaşılması gerekir.

Son olarak, şunu açıkça belirtmek gerek: Bize düşen gerçekliği sağlamak değil, gösterilemez ama kavranabilir olan için yeni imâlar icat etmektir. Bu görevden, 'dil oyunları' arasında en ufak bir uzlaşma bile sağlaması beklenemez. Kant, yetiler adı altında, dil oyunlarını bir uçurumun ayırdığını ve ancak aşkın bir yanılsamanın (Hegel'inki) onları aktüel bir birlik içerisinde bütünleştirmeyi umabileceğini biliyordu. Ama aynı zamanda bu yanılsamanın bedelinin terör olduğunu da bilmekteydi. 19. ve 20. yy.'lar terörden yana gözümüzü yeterince doyurdu. Kavram ile duyuların, saydam deneyim ile iletilebilir deneyimin uzlaşmasına duyulan nostaljinin, bir ve bütün nostaljisinin bedelini yeterince ödedik. Genel gevşeme ve vazgeçme talebinin altında teröre yeniden başlama, gerçekliği kucaklama fantazmasını gerçekleştirme arzusunun homurdandığını duyuyoruz. Cevap: Bütüne karşı savaşalım, gösterilemeze tanıklık edelim, farklılıkları etkin kılalım, adın onurunu kurtaralım."[16]

Sonuçta Lyotard, 'postmodern'in felsefi bir tanımına ulaşıyor. Bu tanımda göze çarpan ilk şey, 'postmodern'in eleştirel bir zihin çerçevesi olarak belirlenmesidir. Lyotard, bu belirlemeyi kendi yazısında estetik proje açısından gündeme getiriyor, çünkü bu projenin, modernin bir parçası olarak, kavram ile duyarlık arasındaki gerilimin giderilmesinde merkezi bir rol üstlenmesi gerektiği düşünülüyor. Politikanın, hukukun, bilginin, ethiğin, vb., hayatın bu bütünleyici parçalarının içerisinde bulundukları bunalım durumunun, estetik problematik dolayımından geçilmesiyle, yani duyarlıkta birlik imkânının (Kant'ın *sensus communis* dediği şeyin) araştırılması ve hayata geçirilmesiyle aşılabileceği varsayılıyor. Lyotard'ın tartışması kuşkusuz estetiğe yüklenen bu kurtarıcı görevi hedef alıyor. Yine de onun öne sürülen projenin yüreğine yaptığı bu saldırı, projenin ihya etmeye çalıştığı diğer organları da köreltmeyi amaçlıyor. Bu eleştiri çerçevesinde Lyotard'ın, Aydınlanma projesinin optimizmine karşı pesimist bir konuma yerleştiği söylenebilir. Ancak Lyotard'ın postmodern pesimizmi, modern projeyi terketmesiyle beklenebileceği gibi, pasifizme değil, tersine bir aktivizme varıyor. Genel olarak konuşursak, postmodern, gösterilemez ama kavranabilir olanı (mükemmel bir toplum düşüncesi) gösterimde arayıştan değil, gösterilemez olana bir gerçeklik sağlamak için değil, yalnızca işaret etmek için

yönelen bu negatif arayış, açıktır ki, hiçbir evrensel ve yolgösterici pozitif kuralın, kavramın varolmadığı yerde meydana çıkar. İçerisinde bulunduğumuz çağ ve kültürel durum, bu tür kuralların, kavramların olguda bir reddini cisimleştirmekle (bilgide, politikada, hukukta, estetikte, ethikte vb. meta-anlatıların terkedilmesi) postmoderne geniş bir etkinlik alanı açar. Bu alanda etkinliği belirleyen, verili olan ya da aranan kurallar değil, ama *arayış sürecidir.* Kurumlaşmış, gelenekselleşmiş, kemikleşmiş her türlü yapı, bu süreçte yapıbozumuna uğrar. Hatta bu süreçte, Lyotard'ın kapitalist-kültürle birleştirdiği 'ne olsa gider' eklektisminin taşıyıcısı olan postmodernist zihniyet de yapıbozumundan nasibini almaktadır. Çünkü Lyotard burada koşulsuz bir arayışı değil, 'paranın realizm'inin egemenliğini gözlemlemektedir. Dolayısıyla bu anlamda 'postmodern' (daha doğrusu postmodernist) denen yapılar (hem mimari hem entellektüel yapılar) yürürlükteki egemen kültürün pozitif taşıyıcıları olarak işgörürler. Bunlar Lyotard'ın eleştirel perspektifinin kuşattığı alanın içerisinde kalırlar.

III.

Toparlayacak olursak, Lyotard, postmoderni, modern deneyim içerisinde kuralsız ve eleştirel bir arayışa angaje olmuş, herhangi bir birleştirici ve bütünleştirici iddia taşımayan bir 'zihin çerçevesi' olarak tanımlar. Anahatlarıyla vermeye çalıştığımız bu tanım, belki de Lyotard'ın felsefe tarihinde kendisine bağlanabileceği en yakın figür olarak Kant'ın 'aydınlanmacı' zihin çerçevesine yaklaştırılabilir veya onun son noktalarına vardırılmış bir uzantısı olarak okunabilir.

Kant, aydınlanmayı bir eleştiri hareketi olarak düşünmüştü ve bunu *Saf Aklın Eleştirisi*'nin ilk basımının önsözünde açıkça ifade etmişti: "Çağımız bir anlamda ve bir dereceye kadar bir eleştiricilik çağıdır, her şeyin de alçakgönüllülükle bu eleştiriciliğe boyun eğmesi, ona bağlanması gerekir."[17] Bu, Lyotard'ın yazısında geliştirilen akıl yürütme modelini bütünüyle esinleyen bir hava taşımaktadır. Her ne kadar her iki yazının içeriği ve yönelimi farklı olsa da, genelde bir 'eleştiri' atmosferi içerisinde yaşamaktadırlar.

Aydınlanma, kiliseye ve tirana yöneltilmiş güçlü bir eleştiridir; postmodern ise partiyi ve kurtarıcıyı eleştirir. Aydınlanmanın eleştirisi pozitif bir yönelime sahiptir, kendisine optimist bir hedef koyar. Böyle bir yönelim için aydınlanmanın optimizmini destekleyecek olguların sayısı kabarıktır. Birkaçını sayacak olursak: Reformasyon'un tamamlanması, felsefede, bilimlerde, sanatta, teknolojide başdöndürücü etkinlik ve gelişim, sanayi devrimiyle birlikte sivil toplumun ortaya çıkışı ve güçlenmesi, kentlerin hızla büyümesi ve kamusal alanın genişlemesi, monark'ın mutlak tahakkümünün

dünyevi meşruiyet arayışına geri çekilişi, vb.: her tarafta ilerleme ve özgürleşme ideallerinin önbelirtileri ve akılcılaştırımı. Öte yandan, postmodern eleştiri, bizzat bu optimismi destekleyen süreçlerin günümüzde vardıkları açmazları vurgular. Postmodern eleştirinin tonu negatifdir, kendisine belirlenimli pozitif bir hedef koymaz. Onun hedefi modern aklın mevcut her alandaki tecellisinin yapıbozumudur. Bu negatif yönelim de sayıca kabarık olgusal desteğe sahiptir ve bunlar olmaksızın anlaşılmaz. Burada yalnızca Adorno'yu izleyerek Auschwitz adını anmak yeterli olacaktır. Bu şekilde her iki yazının içerisinde şekillendikleri toplumsal, kültürel, politik iklimlere ilişkin irdeleme derinleştirilebilir. Ama bu, başlangıçta belirlediğimiz amacın sınırlarının dışında kalıyor. Yalnızca şu kadarını söylemekle yetinelim: Kendi atmosferleri içerisinde, aydınlanmacı, bakışını geleceğe çevirmişken, postmodern göz, Benjamin'in, Klee'nin *Angelus Novus* adlı tablosuna gönderimle söz konusu yaptığı gibi, yalnızca geçmişi seyretmektedir. Bu okuma doğrultusunda, sonuçta, aydınlanmanın *ütopya,* postmodernin ise *anamnesis* yönünde, aklı kendisi üzerine eleştirel bir düşünüme angaje ettiğini ve bu ikisinin ister tümel ister tikel olsun insan aklının işleyişi için vazgeçilmez bütünleyici yönler olduğunu söyleyebiliriz. O halde, aydınlanma ve postmodern arasında varsayılan bir kayıp halkanın, aydınlanmadaki *anamnezi* ve postmoderndeki *ütopya* boyutlarının aranması ve açığa çıkarılması yoluyla keşfedilebileceğini de ileri sürebiliriz.

NOTLAR:

1. Kant, I., "An Answer to the Question: 'What is Enlightenment?'", *Kant's Political Writings,* ed. Hans Reiss, İng. çeviren: H.B.Nisbet, Cambridge University Press, s. 54. Ayrıca Kant'ın bu yazısının Nejat Bozkurt tarafından yapılan bir Türkçe çevirisi de *Yazko Felsefe Yazıları,* 6. Kitap'ta yayınlanmıştır, s. 139-148.

2. Benim bildiğim kadarıyla bu yazının yayınlanmış iki Türkçe çevirisi var: Birincisi Ahmet Çiğdem'in; Ara Yayıncılık'tan yayınlanan (1990 Temmuz) Lyotard'ın *Postmodern Durum* başlıklı çalışmasına 'Ek' olarak sunulmuş (s. 86-98); ikincisi Dumrul Sabuncuoğlu'nun; bu da, Necmi Zeka'nın *Postmodernizm* başlığı altında derleyip sunduğu kitapta yer alıyor (Kıyı Yayınları, 1990, s. 45-58). Çevirilerin her ikisi de Fransızca'dan yapılmış görünmesine karşın, aralarında terminolojik açıdan büyük ölçüde ayrımlar var. Örneğin daha başlıkta böyle bir durumla karşılaşıyoruz: Ahmet Çiğdem metne sadece "Postmodernizm Nedir?" şeklinde başlık atarken, Dumrul Sabuncuoğlu'nun çevirdiği metin "Postmodern Nedir Sorusuna Cevap" başlığını taşıyor. Daha ileriye hiç gitmiyorum. Başlıklardan ikincisi doğru görünüyor. Fransızca bilmiyorum, bu yazının İngilizce çevirisi de elimde yok, fakat metin okunduktan sonra Lyotard'ın tanımlamayı amaçladığı şeyin 'postmodernizm' değil, 'postmodern' olduğu apaçık anlaşılıyor. Çünkü metinde söz konusu yapılan şey, 'postmodernizm' teriminin imâ ettiği gibi bir akım veya sanat pratiğine

uygulanabilecek birtakım kurallarla, 'olması gerekenler'le gelen bir sanat hareketi değil, bir durum veya bir olgudur. Bu bakımdan, Ahmet Çiğdem hem metne attığı başlık hem de çeviriye yazdığı notta (s. 3) sık sık kullandığı 'postmodernizm kavramı', 'modernist-postmodernist' gibi terimler bakımından hatalı görünüyor. Nasıl ki 'Marksizm', 'naturalizm', 'realizm' gibi terimler dar ve felsefi anlamlarında 'kavramlar' olarak değil de, 'akımlar' olarak anlaşılıyorsa, 'postmodernizm' de böyle bir 'hareket', bir 'dünya görüşü' olarak anlaşılmalıdır. Oysa 'postmodern', hem 'kavram'dır hem de kültürel olarak içerisinde bulunulduğu iddia edilen 'durum'dur. Mike Featherstone'un bir yazısında ince bir şekilde ayrıştırdığı gibi ("In Pursuit of the Postmodern: An Introduction", *Theory, Culture and Society,* vol. 5, Numbers 2-3, June 1988, Sage Publications, s. 197), 'postmodern' teriminden türetilen 'postmodernizm', 'postmodernity/postmodernité', 'postmodernization' gibi terimler aynı anlama gelmezler. Dar anlamda 'postmodernizm' mimaride 'Modern Hareket'in karşısına çıkartılan bir alternatif akım olarak okunmaktadır. Anlamı biraz daha genişletildiğinde ise, 'postmodernizm'i genel olarak 'modernizm'in veya sanatta modernizmin veya modernist sanatın karşıtı olarak ya da olsa olsa Jameson'ın yaptığı gibi 'geç kapitalizmin kültürel mantığı' olarak okumak mümkündür; ama o, bütün bir kültür, insanlık veya zihin 'durumu'nu imleyebilecek şekilde okunmaya, eğer terimleri karıştırmayacaksak, elverişli değildir. Bir sanatçı 'postmodernist' olabilir, çünkü onun pratiği böyle adlandırılmayı gerektiren bir akım içerisine yerleştirilebilir. Ama sanatçı gibi tikel bir pratiğe bağlanmayan ve amacı tikel bir deneyim alanını değil, bir bütün olarak insanlık deneyimini kavramlarla okumak, açıklamak ve tartışmak olan filozof, 'postmodernizm'in de bir parçası olduğu genel durum üzerine düşünümde bulunur ve böylelikle kendisini özel bir hareketin sınırlandırıcı bağlarından kurtarır. Lyotard da, bir filozof olarak, 'postmodernizm' üzerine değil, 'postmodern' üzerine düşünmekte, konuşmakta ve yazmaktadır. Nitekim Lyotard bir konferansta 'postmodernizm'i 'postmodern'in yalnızca tek bir yönü olarak ve aslında kendisinin sorumlu olduğu söylemin dışında kalan bir yön olarak söz konusu yapmaktadır (*The Institute of Contemporary Arts (ICA) Documents,* No. 4, 1986, Londra, "Defining the Postmodern", s. 6). Tekrar A. Çiğdem'in çevirisine dönersek, başta çevirinin Fransızca'dan yapılmış gibi göründüğünü söylememe karşın (bu sadece bir sanıydı, çünkü orijinal metin belirtilmemişti ve ayraç içerisinde orijinali alıntılanan terimlerin büyük bir kısmı Fransızca'ydı), yukarıda sözü geçen ve Mayıs 1985'te yapılan 'Postmodernite Sorunu: Postmodern Tartışmanın Felsefi Boyutu' başlıklı konferansın yöneticilerinden ve 'Postmodern Durum'un İngilizce çevirmenlerinden biri olan Geoff Bennington'ın bir yazısından bilebildiğim kadarıyla, metnin İngilizce çevirisinde de başlıkta 'postmodern' yerine 'postmodernizm' kullanılmış. Fakat Bennington, metnin doğrudan sanat sorunlarıyla ilgilenmesinden dolayı 'postmodernizm' teriminin yeğlendiğini, buna karşılık Fransızca metinde terimin 'le postmodernisme' şeklinde değil, 'le postmodern' şeklinde geçtiğini belirtiyor. Buna bakarak, belki de A. Çiğdem'in çevirisinin bu metni takip ettiğini çıkarabiliriz. Yine de Bennington bana hatalı görünüyor: İlkin yukarıda söz ettiğim sebeplerden dolayı; ikinci olarak da metnin doğrudan doğruya sanat problemleriyle değil, sanatın ve hatta sanat alanından daha geniş bir erimi bulunan estetik'in beraberinde getirdiği bir zihin durumuna ilişkin genel problemle ilgilenmesinden dolayı. Sadece Kant'ın 'yüce' kavramından bahsedilmesi bile, bana doğrudan sanatı değil, ama belirli bir deneyim koşulu içerisinde zihnin içerisinde bulunduğu 'çerçeve'yi çağrıştırıyor. Ancak elimde orijinal metin bulunmadığı için, her iki çeviriden de yararlanmaya çalıştım ve bana pek açık gelmeyen yerlerde bu iki çeviriyi birbirlerine karşı denek taşı olarak kullandım. Dolayısıyla bu yazıda metne ilişkin herhangi bir anlama ve anlatma sıkıntısı varsa, bu, büyük ölçüde Fransızca dilbilgisinden yoksun oluşumdan ve en azından makalenin İngilizce çevirisine sahip olmayışımdan ötürüdür.

3. Lyotard, J.-F., "Postmodern Nedir Sorusuna Cevap", *Postmodernizm,* çev. D. Sabuncuoğlu, hazırlayan N. Zeka, Kıyı Yay., 1990, s. 45. Bundan sonra dipnotlarda yal-

nızca alıntının yapıldığı çeviri belirtilecek ve eğer alıntıda iki çeviriden de yararlanılmışsa çevirmen adlarıyla sayfa numaralarının verilmesiyle yetinilecektir.

4. Bkz., *a.g.y.*, çev. A. Çiğdem, s. 88 ve çev. D. Sabuncuoğlu, s. 47.

5. Kant, I., *a.g.y.*, s. 54. karş. N.Bozkurt çevirisi, s. 139-40.

6. *a.g.y.*, s. 55, karş. N. Bozkurt çev., s. 141.

7. *a.g.y.*, s. 55, karş. N. Bozkurt çev. s. 141.

8. *a.g.y.*, s. 57, karş. N. Bozkurt çev. s. 142-3.

9. *a.g.y.*, s. 58, karş. N. Bozkurt çev. s. 144.

10. Lyotard, J.F., *a.g.y.*, çev. D. Sabuncuoğlu, s. 47. Tam da bu noktada Lyotard, bizzat felsefi bir disiplin olarak estetik'in kendisiyle ilgili yeni sayılmayacak problemi gündeme getiriyor: sanat teorik olarak düşünülebilir mi? Hegel kendi estetiğini gelecekteki yeni denemelere kapatıp sanatı yalnızca geçmişteki bir 'fenomen' olarak konumladığı ölçüde bu sorunun üstesinden gelmişti. Kant ise doğrudan sanatla ilgilenmeyip, estetik açıdan birliği sanatta (nesnede) değil, beğenide (öznede) tasarladığı için ondan kaçınabilmişti. Lyotard, öyle görünüyor ki, soruyu düşürmenin her iki tarzını (hatta başka tarzları da içeren bütün estetik projeyi) reddedecektir: sanatın sonunu ilan ettiği için Hegel'i; yalnızca nesnede değil, öznede de böyle bir birliği tasarlamak mümkün olmadığı için Kant'ı; ve farklı dil oyunlarını birbirine eklemenin görkemli bir örneği olarak bütün estetik projeyi.

11. *a.g.y.*, çev. D. Sabuncuoğlu, s. 46 (küçük değişiklikler yaparak); ayrıca karş. çev. A.Çiğdem, s. 87.

12. *a.g.y.*, çev. D. Sabuncuoğlu, s. 49-50; çev. A. Çiğdem, s. 90-2, (karşılaştırarak ve küçük değişikliklerle). Satır altlarını ben çizdim.

13. *a.g.y.*, çev. D. Sabuncuoğlu, s. 51 (biraz değiştirerek), A. Çiğdem çevirisinde bu pasaj yok.

14. *a.g.y.*, çev. D. Sabuncuoğlu, s. 57 (biraz değiştirerek).

15. *a.g.y.*, çev. D. Sabuncuoğlu, s. 53 ve çev. A. Çiğdem, s. 95 (karşılaştırmayla biraz değiştirerek) Satır altlarını ben çizdim.

16. *a.g.y.*, çev. D. Sabuncuoğlu, s. 57-8 ve çev. A. Çiğdem, s. 97-8 (karşılaştırarak ve biraz değiştirerek).

17. Kant, I., "Aydınlanma Nedir? Sorusuna Yanıt", çev. N. Bozkurt, s. 147-8, dipnot 5.

METROPOL VE KORKU

Meltem Ahıska

Böyle bir konu üzerine konuşurken tarafsız bir gözlemci olamayacağım açık. Kendimi bildim bileli artık bir metropol olarak adlandırılan Istanbul'da yaşıyorum ve giderek şehirle ilgili daha çok şeyden korkuyorum. Ancak metropol ve korku diye bir meseleden sözederken, metropolle ilgili korkuların sayıp döküldüğü betimleyici bir yaklaşım beni tatmin etmiyor. Bu konu üzerine düşünmeye, metropolde hayatın ve kişinin örgütlenişine dair çatışmaları ve dinamikleri yakalamayı umarak başladım. Ortaya şiddet dolu sakin bir tablo çıkarmak yerine, sürekli birbirine dönüşen korku ve imkân, korku ve arzu, daha genel düzeyde de sınır/kimlik izleklerinin peşinden gitmeye çalıştım. Bunun teorik ve kavramsal çerçevesini oluştururken, edebiyat eleştirisinden, psikolojiye, sosyolojiden medyaya değişik alanlardan yararlandım. Ancak sonuçta ortaya çıkanın teorik bir çalışmadan çok, teorik kavramları, deyim yerindeyse serbestçe kullanan, bir deneme olarak değerlendirilmesi gerektiğini düşünüyorum.

Metropol derken, kalabalıklaşmış bir şehirden değil, kapitalizmin en son aşamasıyla biçimlenen, yeni uluslarası işbölümü uyarınca konumlanan bir yapıdan sözediyoruz. Metropol post-endüstriyel bir yapı, artık şehrin merkezinde, görünürde üretim yok. Lewis Mumford'un endüstri devri şehirleri için söylediği gibi, fabrika bu organizmanın çekirdeği değil. Metropolün kendi dışına attığı üretimle nasıl bir ilişki içinde olduğu ayrı bir araştırma konusu. Ancak bu noktada, metropolün, ticaretin, finansın, siyasetin ve kültürün alanı, hatta gösteri alanı haline geldiğini söylemek bana önemli gözüküyor. Çünkü tüm bu faaliyetlerin nesnelerinin soyut olması ve tümünün sonuçta ifadesini değişim değerinde, parada bulması, metropoldeki hayatın niteliğini belirliyor. Simmel'in de dediği gibi, Londra, bütün İn-

* Meltem Ahıska'nın, Eylül 1992'de, Marmara Üniversitesi, Fransızca Kamu Yönetimi Bölümü tarafından düzenlenen "Metropol:Yeni Hayat Tarzları, Yeni Sorunlar, Yeni Çözümler" başlıklı kollokyumda yaptığı konuşma.

giliz tarihi boyunca, "İngiltere'nin asla yüreği olarak değil, ama çoğu kez zihni ve her zaman cüzdanı olarak" [1] davrandı.

Metropol bir kopuşu, ayrışmayı ifade ediyor. Varlığını, tanımını kapitalist üretim tarzında bulan, ona bağımlı olarak gelişen, ancak üretimin kendisinin görünmez olduğu bir yapı. Fazlalıkların, dolayımların örgütlenmesi. Simmel'in metaforunu kullanırsak, vücudu ayakta tutan kalbin olmadığı bir dünyada, düşünsel ve ilişkisel bir yoğunlaşma. Merkezini yitirmiş bir merkez. Üstelik son günlerde dünyanın büyük metropollerinde görülen, işdünyasının, hatta borsanın şehrin dışına çıkma eğilimi, merkezin büsbütün metropolden kaçtığına bir işaret. İnsanın maddi faaliyetinin sonuçlarının anlaşılmaz olması, ve insana yabancı bir güç haline gelmesi anlamında yabancılaşma, bu noktada başlıyor. Belki metropolün herkesi birarada tutabilen, çatışmayı eritme potansiyeline sahip görünen yapısı bu genelleştirilmiş zihinsel niteliğinden geliyor. Metropol hayatı, zorunluluğu ve anlamı zihinsel dolayımlarla kuruyor, sürekli olarak aklın düzenleyici gücüne referans veriyor. Ancak burada akıl, entellektüel faaliyetle ilişkili olmaktan çok, imkân/tehdit çerçevesinde kurulan bir tür sağduyu olarak beliriyor. Aklını kullanan yaşar, aklını kullanmayan ölür. Akıllar çoğuldur ama referans olarak gösterilen akıl tektir. Bu kapitalizmin ilk dönemlerinde bir özgürlük tablosu olarak sunduğu, emeğini satma/satmama seçiminin şekil değiştirmiş, ya da şekilsizleşmiş bir versiyonunu andırıyor. Bir yanda daha büyük bir özgürlük, öte yanda daha büyük bir dehşet içeriyor.

Nedir bu dehşet? Metropolde neden korkuyoruz? Hayat daha tehlikeli olduğu için mi? Şiddetin dozu arttığı için mi? Bu sorulara kolaylıkla evet denilebilir. Ama insanların daha önceki çağlardaki yaşantısına baktığımızda, tam tersine, hayır dememiz için de yeteri kadar neden var. Almanya'da düzenlenen ve başlığı "Korku ve Kaygı"[2] olan tartışmada yer alan, kimi psikolog, kimi doktor, kimi felsefeci olan konuşmacılar şu noktada anlaşıyorlar: Dünya korkudan arındırılmıştır. Yani dünya "düşman"dan arındırılmıştır. "Vahşi hayvanların soyu tüketilmiş, nine ve dedelerimizin batıl inançları ve korktukları şeytanlar ve büyülü mekanlardaki hayaletler 'Aydınlanma' yoluyla yok edilmiştir. O zamanlar bunlar kaygı ve korkunun yatırım alanlarıydı."[3] Goethe'nin Werther'indeki gibi, eğlenmekte olan bir grup genci bugün fırtına korkutmaz. Tam tersine modern insanın özlemi, şehrin bütün pisliklerini silip götürecek büyük bir sağanaktır. Ya da şöyle büyük bir deprem olsa da...denir. Taxi Driver filminde, yaşadığı şehre savaş açan şöfö-

1. George Simmel, "Metropol ve Zihinsel Yaşam", *Defter*, 16, 1991, *On Individuality and Social Forms* adlı derlemeden.
2. *Korku ve Kaygı*, ed. Hoimar von Ditfurth, Metis Yayınları, 1991.
3. *a.g.e.*, s. 24.

rün tepkisi iyi bir örnek sayılabilir.

Hayaletin gece avlanan yırtıcı hayvanın yansısı olduğu, ya da geceden korkmanın insanın gündüz hayvanı olması ve gözlerinin gece iyi görmemesiyle bağlantılı olduğu gibi, davranış psikolojisinin alanından gelen ilginç tezleri bir yana bırakırsak, bugün korkunun ve kaygının farklı işlediğini, niteliğinin değiştiğini ileri sürebiliriz. Eski korku hikayelerinin atmosferini düşünün, gece, etrafta kimsecikler yok ve bir mezarlıktan geçiyorsunuz. Her an karşınıza bir hayalet, kötü cinler, vahşi bir hayvan, ya da kasabanın tehlikeli delisi çıkabilir. Günümüzün korku atmosferini çizen ise daha ziyade şöyle bir tablo olabilir: Gündüz vakti, kalabalık bir meydanda yürüyorsunuz, iki adam gelip sizi bıçaklıyor ya da tecavüz ediyor, ve kimse dönüp bakmıyor.

Korku dağları bekler diye bir atasözü vardır. Bugün korku, şehre indi. Bugün Celine'in sözleriyle, "Daima korkulması gereken insanlar ve sadece insanlardır."[4] Bunun bir nedeni doğanın teorik anlamda akılcılaştırılması; felsefi anlamda Aydınlanma'nın, teknik anlamda ışıklandırmanın korkunun mitik figürlerini yoketmesidir. Ancak metropol hayatıyla korku arasındaki ilişkiye bakmak için bundan fazlasına gereksinimimiz var. Özellikle de Aydınlanma'nın nasıl kendi sınırlarına gelip dayandığını anlamaya .

Metropoldeki korkulara bir kaç başlık altında bakmak istiyorum.

Vampir bütünlük.

Habermas eski Yunan'daki "polis"ten sözederken, mitik bir dünya tasarımının bireye anlamlı bir yer gösterdiğini belirtiyor. Hegel'e göre ise eski Atina, aynı zamanda ahalisinin ruhudur, onun üzerinde bir şey değil. Parça bütüne bağlılığıyla tanımlanır, ama bütün de kendini yabancı olandan ayırarak kimlik bulur. Kimlik hem bir bütüne aidiyet duygusu -onunla özdeşleşme-, hem de kendi sınırını, bir ötekiyi algılayabilmek, saptayabilmekle mümkün olur. Öteki, yabancıdır, düşmandır.

Dünyanın düşmandan arındırılmasına benzer bir şekilde, metropol de resmi düzeyde düşmandan arındırılmıştır. Çünkü topluluk bağları çözülmüş, bununla birlikte sınırlar da eski ayırıcı niteliklerini kaybetmiştir. Birbiriyle çatışan topluluk kimlikleri bir bütün içinde eriyerek yerini şehirli insan kimliğine bırakır. Bu yeni bütünlük, bireyi her türlü tarihsel, inançsal bağdan özgürleştirerek, onun üzerinde ulaşılmaz, anlaşılmaz bir hakimiyet kur-

4. Louis-Ferdinand Celine, *Journey to the End of the Night*, Boston: Little, Brown, 1934, s.11.

ar. Bireye sonsuz bir hareket kabiliyeti ve sonsuz bir yalnızlaşma sunar.

Metropolün bütünlüğü mantıksal bir düzen, işleyiş olarak gösterilir oysa ona bağlanma biçimi tümüyle akıl dışıdır. Tartışılmaz, değiştirilmez ve çoğunlukla anlaşılmaz kurallar vardır. Uymayan cezalandırılır. Dün geçtiğiniz sokaktan bugün niye geçemeyeceğinizi anlamazsınız çoğu kez, bu anlamlandırılabilecek bir yasak değildir, anlamsızca uyulur ya da uyulmaz. Aklını kullanarak seçim yapmakla, akla duyulan müthiş şüphe ve güvensizlik birarada yaşanır metropolde. Güvenlik için trafik ışıklarına uyarsınız ama onların bozulabileceği ihtimali hiç de uzak değildir. Üstelik kişiler tarafından denetlenemez bir şeydir bu. Bir kaza olduğunda ise düşman ortada yoktur. Olay, kaza gibi tesadüfi bir kavramla karşılanır. Üstelik bu türden şeylerin sık sık olduğunu bilirsiniz. Katil viyadük 16. kurbanını aldı haberini okur, öfkelenir ve düşmanın kim olduğunu anlayamazsınız.

Aydınlanmanın aklı tam anlamıyla tersine dönmüş, inancı kovarak akla kendi sınırını göstermiş, sonuçta akıl adına, akıldışını örgütleyen bir oluşum yaratmıştır. Metropolün kültürü kişisizleştirilmiş, kişiyi ezen, sürekli kan isteyen vampir bir bütünlüktür. Nesnel ruhun öznel ruh üzerindeki tahakkümüdür. Bir cemaat içindeki en büyük ceza aforoz edilmekken, metropolde herkes aforoz edilmiştir. Hayat ve korku bu noktadan itibaren başlar.

Özgürlük korkusu.

Psikologlar korku ve kaygıyı ayırmaktan yanalar. Korkunun bir nesnesi vardır, kaygının tek nesnesi ise öznenin kendisidir. Korkunun kendine ait mekânları, temsilleri vardır. Kaygı, Heidegger'in dediği gibi hiç'i ortaya çıkarıp görünür kılar.

Kierkegaard dünyada varoluşun güvensizliğini şu sözlerle ifade ediyor: "İnsan hangi ülkede olduğunu koklayıp anlamak için parmağını toprağa sokar. Parmağımı varoluşun içine sokuyorum; hiçbir kokusu yok. O halde neredeyim ben? Dünya ne demek? Kim beni bu Bütün'ün içine çekti ve böyle yalnız bırakıverdi? Niçin bana hiçbir şey sorulmadı? Niçin ruh pazarlayan bir satıcının malıymış gibi ben de gelip sıraya dizildim? Kaygı özgürlüğün başının dönmesidir."[5] Metropolün bireye verdiği özgürlük, tam bir kaybolma özgürlüğüdür. Kendi normlarını, aidiyet duygusunu, anlam haritalarını yitiren birey, sınırsız görünen seçenekler arasında yolunu bulmaya çalışır. Hiçbir koruyucu meleğin kanatlarını üzerinde hissetmeden. Burada kaygının temeli imkândır, sınırsızlıktır. Özgürlüğünü nasıl kullana-

5. *Korku ve Kaygı*, s. 13.

cağını bilememek, kendi yaptıklarının nasıl bir sonuca ulaşacağını kestirememektir. Bu yüzden metropolde yaşayan insan kendi özgürlüğünü gündelik hayatın rutin temposuna, idollerine, modalarına teslim etme eğilimini taşır. Bu başkaları gibi olma, herkes ne yapıyorsa onu yapma arzusudur, erime arzusudur. Ancak bu arzu da, bir noktada kendi karşıtını yaratacaktır. Çünkü metropolün hegomonik mantığı herkese aynı arzuları empoze ederek, kıyaslamayı mümkün kılar. Benzerleriyle rekabet, benzerlerinden ayrılma isteğini doğurur. Dolayısıyla arzunun nesnesi, düşmanlığın da nesnesi olur.

Burada ve Orada

Bir gruba ait olmanın kaygıya karşı bir koruyucu olduğunu biliyoruz. Metropolde eski toplululuk kimlikleri dağılsa da, insanlar sonuçta belirli bir yerde, bir mahallede, bir çevrede, bir grubun içinde yaşıyorlar. Belki metropolün en korunmasız, en çıplak üyeleri, şehrin kustuğu yaşlılılar. Ancak metropoldeki yeni gruplanmaların oluşturduğu kimlikler, geçmişteki yerleşik cemaat kimliklerinden oldukça farklı bir nitelik gösterir. Yeni kimlikler pragmatiktir. Değişken ve kaygandır. Durumlara göre, değişen çıkarlara göre dalgalanmaktadır. Aynı apartmandakilerin oluşturduğu birliğin, bir çöp kavgası yüzünden bozulduğunu, üstelik kavganın bıçaklamayla son bulduğunu her gün okuyoruz. Sokakta yaşayanlar, uyuşturucu kullananlar, heavy metalci gençler gibi altkültürler ya da mahalle, okul, işyeri gibi birimler...bunların hiçbiri kalıcı bir aidiyet, kalıcı bir kimlik oluşturucu güce sahip değildir. Her biri durumsal kimliklerdir. Kişiyi bütüne bağlayan aşkın bir tasarım, diğerlerinden ayıran kesin bir sınır yoktur. Şehirde yaşayan herkesin birkaç kimliği vardır. Hepsi duruma göre orda, duruma göre burdadır. Bu yüzden metropolün sunduğu hegomonik kültüre ve mantığa karşı duramayan, kolay kolay alternatif oluşturamayan, ancak onunla değişik noktalarda pazarlığa oturan yapılardan sözedebiliriz. Bu yapılar hegomonik olana karşı kısmi bir mücadele yürütürken, düzeni pragmatik olarak kabul ederler, ancak bütünleşik, bağımlı ve değişken değerler yaratabilirler.[6]

Sonuçta yeni gruplanmalar, kaygıya karşı koruyucu olmaktan çok, kaygıyı artırıcı bir ortam yaratırlar. "Eskiden içine kapalı grupların kendi içlerinde düşmanlık daha azdı, ama kaygı duyulacak yabancı grup sayısı daha çoktu. Öte yandan insan insanın kurdudur yargısı, günümüzde daha

6. Bu yaklaşımın daha açık ifadesi ve Londra şehrindeki örnekleri için: *Policing the Crisis: Mugging, the State, and Law and Order*, Stuart Hall, Chas Critcher, Tony Jefferson, John Clarke, Brian Roberts, MacMillan Publishers, 1978.

geçerli. Çünkü kimin gerçekten dost, kimin ise nereye kadar düşman olduğunu bilmiyoruz. Bir bakıyorsunuz, herkes herkese karşı, ya da herkes herkesle birlikte, ya da bir ona karşı, bir onunla birlikte."[7] diyor psikayatrist Ploog.

Beklenen ve Beklenmeyen

Gazetedeki "Facia geliyorum diyor" başlıklı haber sıradan bir özellik taşıyor. Mahalleli, açılan inşaat çukurlarının, heyelana eğilimli olan bu bölgede her an bir facia yaratabileceğini ve korku içinde olduğunu söylüyor. Böyle bir facia olduğunsa ise, haber, kaza, en iyi ihtimalle ihmal terimleriyle verilecek, üstelik kısa sürede unutulacak. Bu İstanbul hayatının bilinen bir gerçeği ve korkuya yol açan gerçeğin kendisi değil. Korku, daha doğrusu bu noktada kaygı, olası faciaları beklemek ve bunun karşısında güçsüz olduğunu bilmektir. Bu korku, deprem, su baskını gibi doğal afet korkusundan farklı bir şekilde işler. Bunlar tümüyle dışsaldır ve yabancı bir güç tarafından gelir, oysa şehir hayatıyla ilgili bir facia beklentisi içselleştirilmiş, paylaşılmış, kanıksanmıştır. Beklenir...kaynağı şurda ya da burda, ama gene de belirsiz. İstanbul'da doğal gaz faciaları için bütün ihtimaller hazır, ama kimlerin kurban olacağı henüz belli değil.

Beklenenin beklenmeyene dönüşünü görürüz burada. İstatistiğin rolünü. Metropolde beklentiler niceliğe dayanan bir yöntemle, istastistikle hesaplanır. Değişim değerinin eşitlediği insanlar genel eğri içinde bir rakamla ifade edilir. Dolayısıyla her güvencenin altından bir güvensizlik çıkar. Yapılan hesaplara göre yeni köprü inşaatında 36 insan ölecek denir, ama kim? Metropol, dolayımları kişiliksizleştirerek, kişiyi kendi istatistiğine çeker. Güvenli mesafe kaybolur.

Kaldırımda yürürken sular idaresinin açtığı bir çukura da düşülebilir, alçak bir sokak tabelasına da çarpılabilir, hepsi bekleniyordu, hepsi birer kaza...Bu yüzden köprüde fotoğraf çekmek isteyen İngiliz turistin bir delikten Haliç'e düşmesine hep birlikte kahkahalarla gülebiliriz.

Franco Moretti, kaderin ani tersine dönüşü olarak tarif ettiği benzer bir durumu, rulet modeliyle açıklıyor.[8] Rulette, kırmızıya ya da siyaha oynarsınız, ama oynadığınız aslında kasadır. İktidar sistemi dolayımlarla belirlen-

7. *Korku ve Kaygı*, s.117.

8. Franco Moretti, "Homo palpitans", *Signs Taken for Wonders*, Verso Edition, 1983.

miştir ve siz birini mahvedebilir ya da biri tarafından mahva sürüklenebilirsiniz, üstelik bu birini hiç tanımadan, böyle birinin varolduğunu bile bilmeden. Sizin için tek gerçek, ihtimal hesaplarıdır. Kimin, niye düşman olduğu ise tümüyle bir muamma.

Hayatın Dışında Kalma Korkusu

Metropolde sınırlarını kaybeden sadece birey değil. Metropolün kendisini de sınırları belirli ve algılanabilir bir yaşama mekânı olarak düşünmek zor. Moretti'ye göre metropol kendi içinde ve kendisi için bir önem taşımıyor, o sadece bir geri plan. Metropolün biçimlenişinin ve örgütlenişinin mekânsal değil, zamansal bir kurgu olduğunu söyleyebiliriz. Metropolde zaman sıkıştırılarak mekânlaştırılıyor. Şehir mekanı, kişisel-zamansal bir dizimle bölünüyor ve tasnif ediliyor. Ortaçağın zaman boyunca eşzamanlılık kavrayışının yerini, modern çağda homojen ve içi boş bir zaman anlayışına bıraktığını[9] düşünürsek, metropolün bütünlüğünün zamansal olarak nasıl oluştuğunu anlamak daha kolay görünüyor. Modern çağın zaman anlayışında "şimdi" kesin bir şekilde geçmişten ve gelecekten ayrılmıştır. Gündelik hayat içinde "şimdi" esastır. Ve metropol hayatı içinde sadece "gündelik" ve sadece "şimdi" vardır. İçi doldurulacak bir şimdi. Gündelik hayatı oluşturan rutin işlerin, çoğunlukla birbirinden habersiz kişiler tarafından aynı şekilde saatlenmiş ve takvimlenmiş bir zamanda yapılıyor olması, metropolde şimdinin içini doldururarak hayali bir bütünlük yaratır.

Herkes kendi adına bir yere doğru koşturuyor ve gerçek olan koşturmanın kendisi.

Metropolde yaşayan insanlar bu koşturmanın, bu hareketin dışında kalmaktan korkarlar. Gerçek hayattan uzaklaşmaktan, zaman boşluğunun içine düşmekten. Metropolde hayat, zamanın kişileri içine çekerek hareket etmesidir. Değişik kesimlerden insanların kendilerine göre çizilmiş hareket rotaları vardır. Kimi en yeni açılan diskoteği, kimi festivaldeki gösteriyi, kimi en ucuz margarini, kimi de parası için en elverişli faizi kaçırmaktan korkar. Metropolde yaşamak sürekli hareket etmeyi, hareketini genel harekete göre ayarlamayı gerektirir. Durduğumuz an mutlaka bir şey kaçıyordur. Üstelik hızlı hareket etmemiz gerekir, çünkü her zaman geç kalma tehlikesi vardır. Moretti, kalabalık bir şehirde yaşamanın yolunu, "eziyetlerle dolu bir rota; nesneler, insanlar ve kurumlar arasında sürekli slalom yapmak"[10] olarak betimler.

9. Benedict Anderson, *Imagined Communities*, Verso, 1991.
10. Moretti, "Homo palpitans", s.123.

Eşyanın Hortlaması

"İnsan, varoluşu farklılıklara bağımlı bir yaratıktır"[11] diyor Simmel; şu anki izlenimlerle geçmiştekiler arasındaki fark, zihni uyarır. Bu yüzden şehir hayatında, değişeni yakalamak için; şimdi içinde algılananla, beklenmedik bir uyarı arasında uyum sağlayabilmek için çok daha fazla zihinsel enerji gerekir. Şehirdeki uyarılar çok fazladır, sürekli değişir, sürekli farklı görünümler alır.

Freud'a göre ise zihinsel hayatın en genel ilkesi, uyarıların çokluğuna bağlı iç gerilimi azaltmak, uyarıları sabit ve sınırlı tutmaktır. Freud, bunu Nirvana ilkesi olarak adlandırır. Metropol hayatında Nirvana ilkesi, bir tür duyarsızlık olarak kendini gösterir. Farklara, düzeni sarsıcı uyarılara karşı duyarsızlaşma... Nesneler arasındaki fark ve giderek nesnelerin kendisi anlamsızlaşır.

Öte yandan dünya düşmandan arındırıldığı gibi, büyüden de arındırılmıştır. Weber tarafından, büyü bozumu olarak adlandırılan bu sürecin sonunda, nesneler mitik dünya tasarımıyla ilintilerini, dolayısıyla tarihlerini ve anlamlarını yitirmişlerdir. "Ya öznenin hakim olma iradesinin boş bir yansısı ya da iradeye karşı bir direnç alanı haline gelirler."[12] Nesnel gerçeklik bağımsız ve yabancı gücüne sahip değildir artık. Eski perili köşk, eski Saray teslim olurlar; inşaatçının zengin olma düşüne, sosyete düğününe bırakırlar kendilerini. Eşya, değişim değerine indirgenerek tüm anlam yüklerinden kurtulur ve özgürlük alanına geçer, şimdi içinde yüzer gezer olur. Bireyler gibi eşyaların da anlam haritaları kaybolur. Metropol içindeki yaşantınızda her an bir eşya beklenmedik bir biçimde size çarpabilir, yolunuzu kesebilir. Geçtiğimiz aylarda dehşet içinde okuduğumuz haberde olduğu gibi, buldozer, oynayan çocuğu kumlarla birlikte yutabilir. Sonuçta, büyüsüzleştirilen eşyanın hortlamasıdır bu. Evcilleştirilmiş olanın yabancılaşmış intikamıdır. Katil kamyon, katil buldozer diye giden sayısız gazete haberi okuruz. Taa evin içinden başlayarak, eşyanın bize karşı saldırganlaşmasından korkarız. Televizyon patlar, otomobil üstümüze çıkar, tabela kafamıza düşer...

Aynı oranda biz de eşyaya karşı saldırganlaşırız. Karşıya geçmek için demirleri eğer, çalışmayan arabaya tekme atarız. Eşya ile insan arasında bir zamanlar var olan uzaklık bir aşk/nefret ilişkisine dönüşmüştür. Her şey yakınlaştıkça uzaklaşır.

11. Simmel, "Metropol ve Zihinsel Yaşam", s. 83.
12. Jessica Benjamin, "Authority and the Family Revisited", New German Critique, 13, 1978, s. 40.

Bunun en belirgin örneği mekânda görülür. Mekan içinde yakınlaşma, otobüslerde, toplu alanlardaki yığılma, duygusal bir yakınlaşmayı değil, sadece bireysel bir uzaklığı çağrıştırır. Bütün, kişiliksizleştirilmiş, ulaşılamaz, tanınamaz, sınırları bilenemez olarak durur insanların önünde. Mekanın fethi eskiden kişilerin iktidar gösterisiydi, bugünse kamunun. Metropolde anonim mekanlar kendilerini insanlara açmıştır ama hiçbir zaman da onlar için varolmazlar. Galleria'nın büyük alanlarını dolduran kalabalık, bu ziyaretle hayatlarına yeni bir anlam katma fırsatının kıyısından döner. Bu fırsat çok önceden kaçırılmıştır, oraya gitmeden önce. Herkes için varolan mekân, kimse için varolmaz.

Her Şey Çok Sıkıcı

Şu ana değin, bireyin bütün karşısındaki ezilmesinden, kalıcı bir kimlik oluşturamamasından, yönünü, hedefini ve düşmanını belirleyememesinden sözettim. Bu etkisizlik durumu, insanda büyük bir tatminsizlik duygusu yaratıyor. Hangi hareketin, neyi nasıl etkileyeceğini bilmeden, neyin nerden geleceğini bilmeden yaşanan bu durum, gerçeklik hissinin de kaybı anlamına geliyor. Metropolde yapma ediminin en gerçek örneklerinden biri de şiddet. Latince kökünü düşünürsek, *ad gradi*, yani şiddet, ileriye doğru adım atma anlamına geliyor. "Etkisizliğe, hayati bir iktidarsızlığa mahkum edilmek, en acılı ve en dayanılmaz tecrübelerden biridir. Ve insan buna karşı her şeyi yapmaya hazırdır, uyuşturucu kullanmaktan, cinayete kadar."[13]

Dayanılmaz bir rutinin, dayanılmaz bir cansıkıntısının hakim olduğu metropolde şiddet, yaşadığını duyumsamanın bir yoludur. Çağdaş yaşamda, şiddet, hem korkunun kaynağı, hem de korkudan kurtulmanın en etkili biçimlerinden biridir. İnsan korkulu bekleyişin pasifliğinden sıyrılıp, şiddetin aktif edimine geçtiğinde, korkudan ve onun acılı tecrübesinden kurtulur. Ve insanın, gelecekteki tehditleri gördüğü ya da görmeye kışkırtıldığı ölçüde, bir savunma biçimi olarak saldırgan tepkileri artar. Şiddet güçsüzlük ortamında bir güç denemesidir, güçlüyü oynamaktır, neredeyse teatral bir gösteridir.

Metropolde belirli bir amacı olan şiddet kadar, amaçsız şiddet örneklerini de görürüz. Özellikle kendilerini ifade etmekte güçsüz olan gençler ve ezilmiş kesimler arasında rastladığımız bu tür şiddet örnekleri, sadece o anın gerçekliğini yaşatır. Gerisi önemsizdir. Gelecek yoktur. Sarhoş katil, ayıldı-

13. Erich Fromm, *The Anotomy of Human Destructiveness*, Penguin Books, 1973, s. 318.

ğında cinayeti şöyle anlatıyor, çok sinirlenmiştim, bıçağı çektim, pişmanım. Buraya kadar her şey çok tanıdık. Ancak olayın en ilginç yanı, bu kişinin sinirlendiği ve sonuçta birini öldürdüğü tartışmanın konusunu bile hatırlamaması. Son zamanlarda buna benzer birçok örnek görüyoruz. Amacın önemsizleştiği, öznenin, ben'in narsizminin yüceltildiği şiddet örnekleri... Bu şiddetin marjinal değil, her yerde olması demektir. Ötekinin bulanıklaşması, şiddetin hedefini de bulanıklaştırmaktır. Bütün dünyaya karşı ben, diye haykırır saldırgan. Sonuçta mekânın kendisi gibi şiddetin nesnesi de anonimleşmiştir.

Yuvaya Dönüş.

Metropolde şiddetin dozu artıyor mu, artmıyor mu? Bu ilginç bir araştırma konusu. Joseph Pestieau artmadığını, tam tersine şiddetin azaldığını iddia ediyor.[14] İnsanların giderek şiddetten uzaklaştığını söylüyor. Bu iddia ile gündelik tecrübenin bu kadar çelişik olması nasıl açıklanabilir? Şiddetin tanımlanması ve gösterilmesi, yani medya ile ilişkisine birazdan değineceğim. Bundan önce şiddetin yuvaya dönüşüne bakmak lazım.

Metropolde ötekinin en net olarak tanımlandığı birim, aile olarak gözüküyor. Erkeğin karşısında kadın. Erkek egemenliğinin somut nesnesi olarak kadın. Birkaç basit rakam çok şeyi gösteriyor kanımca. ABD'de her yıl yaklaşık 4 milyon kadın birlikte yaşadığı erkek tarafından dövülüyor. Dayak, ABD'li kadınlar arasında trafik kazaları, hırsızlık, ırza geçme suçlarının toplamından daha yüksek bir oranda yaralanma nedeni. Türkiye'de evli kadınların 1/3'ü kocalarından dayak yiyor. Fransa'da şiddet kurbanlarının %90'ı kadın ve bunların %51'i birlikte oldukları erkekler tarafından şiddete maruz bırakılıyor.[15] Bu şiddet olayların büyük bir çoğunluğu şehirlerde yaşanıyor. Ve aile içinde yaşanan dayak, yaşanan şiddetin sadece bir bölümü.

Aile içinde iktidar ilişkisi, hiyerarşi çok daha açık. Aile kaybedilmiş otoritenin yeniden bulunduğu bir alan. Erkeğin kendi gücünü gösterebildiği, bunun sonuçlarını alabildiği, yararını görebildiği sınırları çizilmiş bir alan. Metropolde şiddetin anonimleşme eğiliminin karşısında, aile içinde şiddetin hedefi belli. Önce kadın, sonra çocuklar.

14. Joseph Pestieau, "Violence, Impuissance et Individualisme", *Revue Internationale des Sciences Sociales*, 132, 1992.

15. Canan Arın, "Kadınlar, Şiddet ve İnsan Hakları", *Marie Claire*, 47, 1992.

Yeni Şiddet Modeli

Metropolde bir şiddet modelinin oluşturulmasına yönelik mekanizmalar bana son derece önemli ve ilginç geliyor. İstanbul için bu modeli tanımlayabilmek için daha uzun bir çalışma ve araştırma gerek. Şu an için sadece bazı ipuçlarından sözetmek istiyorum. Toplumsal bir gerçeklik olarak şiddetin kurgulanmasında, güvenlik güçlerinin, medyanın ve güvenlik isteyen vatandaşın son derece önemli rolleri var. Güvenlik güçleri, özelde de polis, şiddet durumlarına işaret ederek, seçici bir biçimde kamuya aktarılmasını sağlayarak ve en önemlisi kendi şiddetini gerekçelendirerek şiddet döngüsünün temel tanımlayıcısı oluyor. Medya bunu etiketlendirerek, belirli bir çerçeve içine yerleştiriyor. Temel korkuları harekete geçirerek, kamunun güvenlik ihtiyacını kışkırtıyor. Ve bu ihtiyaç şiddeti çağırıyor. İnsanların toplumsal şiddet, ya da terör diye adlandırılan olaylara karşı en hafifinden "asılsın, kesilsin" diye başlayan tepkilerindeki şiddet dozunun ne kadar yüksek olduğu basit bir gösterge. Bu tepkiler genellikle, güvenlik güçlerinin şiddetinin artmasını talep ediyor. Polisin kanlı baskınlarına maç tezahüratlarıyla destek veriyor.

Şiddet sadece yıkıcı bir eylem değil, aynı zamanda yapıcı, tanımlayıcı bir işlev yükleniyor. Toplumun, şehrin sınırını çiziyor. Şiddet, olumsuzlama yoluyla mutakabat oluşturuyor. Metropolde kurgulanan şiddet modelinin içinde medya dolayımından geçen sembolik yabancılar oluşturuluyor. Dolapdere Harlem oldu, deniyor. Eşcinseller, travestiler, entellektüeller yabancı olarak gösteriliyor.

"Korkumu izlerken tekrar arzuma rastlarım ve kendimi ona bağlarım"[16] ...Kristeva'nın psikanalitik düzlemde, korkunun olmayan nesnesiyle ilgili bu sözleri, başka bir bağlamda da düşündürücü. Şiddetin medyada gösterilmesi sadece sindirmeye, korkutmaya değil, bastırılmışın tatmin edilmesine de yarıyor. Şiddetin vahşet, kan, cinsellik içeren görüntüleri, korkunun ve arzunun hapsedildikleri alana, toplum için meşru sayılan bir çıkış yolu gösteriyor.

Canavar

Dehşet hikayelerini, özellikle Frankstein'ın canavarı ve Dracula'yı yorumlayan Moretti'ye göre canavarlar toplum içinde yaşanan çatışmayı ve dehşeti

16. Julia Kristeva, "Something to be Scared of", *Powers of Horror*, Columbia University Press, 1982, s. 42.

toplum dışına çıkartmaya hizmet ederler.[17] Toplumda bastırılmış olan, canavar biçiminde geri döner. Ve canavar, her zaman olumsuzlamayla tanımlanır. Ancak bir yandan korkutur, bir yandan da cezbeder. Saptırılmış arzunun filtresi işlevini görür. Bugün kitle kültürü, canavarı insanlaştırmıştır. Metropolde canavarı tespit etmek, biçimlendirmek mümkün değildir. Dolayısıyla toplum dışına atmak da mümkün değildir.

Bugün metropolde canavar biçimsizdir, o da duruma, zamana göre kılık değiştirmektedir. Bu yüzden Habermas'ın deyimiyle, tehdit edeni yorumlayarak bertaraf etme olanağından yoksunuz.[18] Metropolde korku ve kaygı, kendilerine yeni içerikler ve nesneler arayarak başıboş dolaşıyorlar.

Kristeva'ya göre, fobi, bütün isimsiz korkuları toplayıp adlandırmaktır, yerini şaşırmış bir metafordur. Temel süreçler ve göstergelerle oynayan oyunun yer aldığı boşluktur; bu boşluk ve oyunun keyfiliği, korkunun en gerçek karşılıklarıdır.[19] Bu tanımdan çıkarak, bugünün insanları için metropolün kendisinin bir fobi olduğunu söyleyebiliriz. Metropolde canavarı teşhis etmek mümkün değildir, çünkü metropol bir canavar olmuştur.

Söze başlarken metropol bir gösteri alanına dönüştü, demiştim. Büyük bir lunapark. Aynalarda sadece kendi şekilsizleşmiş görüntülerimizi gördüğümüz, kendi dışımızı kaybettiğimiz büyük bir eğlence-korku fuarı. Öteki artık yabancı değil, benin bir yansıması, hem çok yakın, hem dehşet verici. Aynen Kenya'da yaşayan ve ilkel olarak adlandırılan Giriamalar'da olduğu gibi[20], özerk bir şiddet potansiyeli var metropolde. Giriamalar bu potansiyeli cadılıkla açıklıyorlar ve cadının kim olduğu sorulduğunda, herkes cadıdır, diye cevap veriyorlar. Gene de cadılık evin dışından gelir ve tekrar oraya gönderilmesi gerekir. Metropolde yaşayan çoğu insan da böyle düşünüyor. En büyük vahşeti evde bizzat kendisi uyguladığı halde.

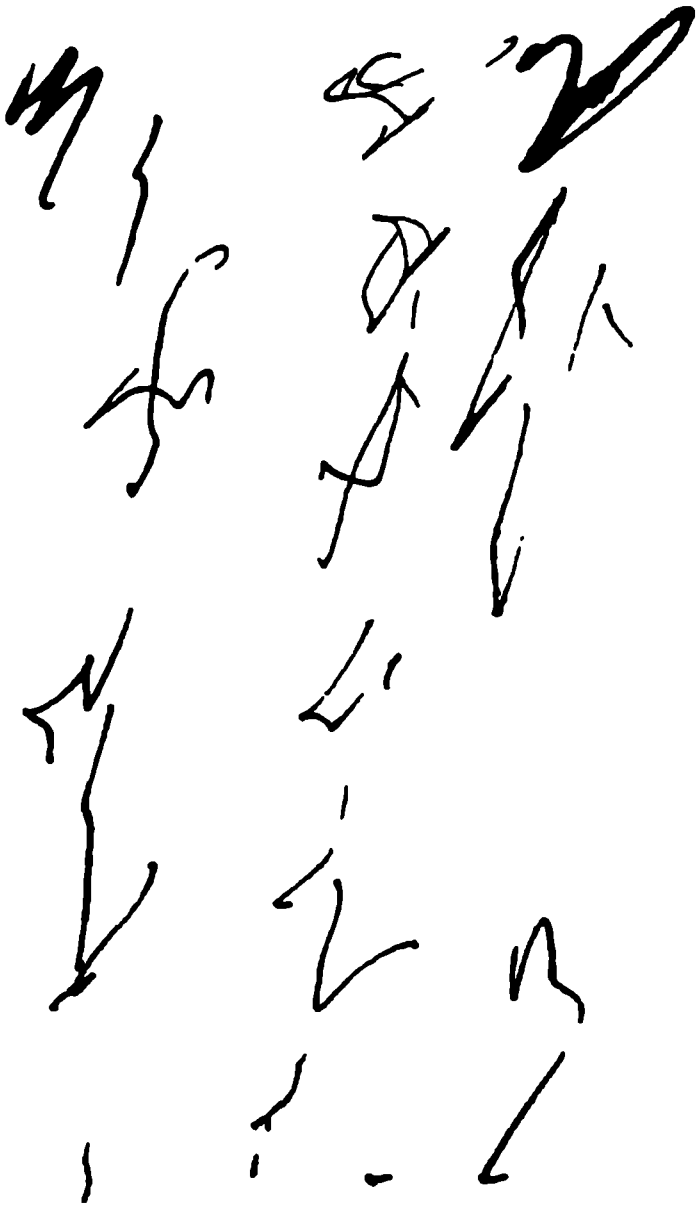
Metropolde bir imkân olarak şiddeti yaşarken, korkumuzun içinde arzuya rastlarken, gerçek deneyin hep başka yerde olduğunu umuyoruz, metropolden kaçma planları kuruyoruz. Metropolle kurulan ilişkiyi bir başka düzlemde, bir başka aynada görmediğimiz sürece, metropolden çıkış yok. No way out!

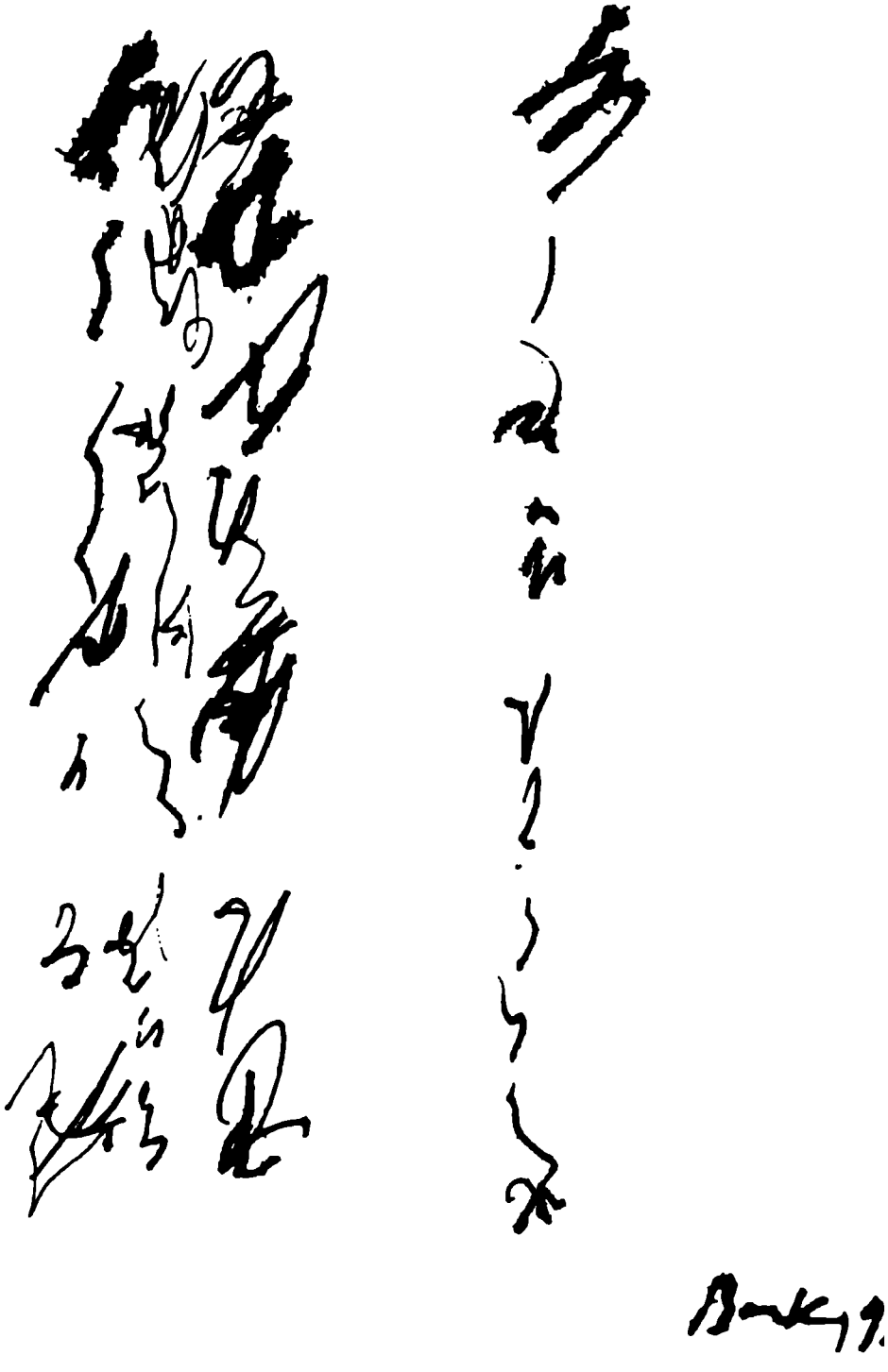
17. Franco Moretti, "Dialectic of Fear", *Signs Taken for Wonders*, Verso Edition, 1983.

18. Jürgen Habermas, "On Social Identity", Telos, 19, 1974.

19. Kristeva, "Something to be Scared of", s. 37.

20. David Parkin, "Şiddet ve İrade", *Antropolojik Açıdan Şiddet*, Ayrıntı, 1989.





İLHAN BERK LE SÖYLEŞİ

İlhan Berk, Orhan Koçak, İskender Savaşır

ORHAN KOÇAK: Şiirinizdeki sürekli ve sık değişme... Nedenleri ya da ardındaki itici güç konusunda bir şeyler söyleyebilir misiniz?

İLHAN BERK: *Günaydın Yeryüzü, Türkiye Şarkısı, Köroğlu,* bu üç kitaptan *Galile Denizi*'ne geçişte asıl etken, söze dayalı şiirden birden bir soğuma duymamdır. Söze dayalı şiir Orhan Veli'yle ayyuka çıkar. Nâzım hapistedir, Necip Fazıl pek az yazar, etkin değildir. Tarancı, Dıranas, özellikle de Dıranas, birden susar. Tarancı, Orhan Veli şiirine bir ölçüde katılır. Nazım zaten baştan beri şiirini söze dayamıştır. Ben birden boğulur gibi duydum kendimi. *Galile Denizi* gerçi 1958'de yayımlandı, ama ben 1954'te söze dayalı şiire karşı yazmaya başlamıştım. "Saint-Antoine'ın Güvercinleri" de bunun ilk muştusuydu. *Yenilik* dergisinde 1954'te yayımlandığında Naim Tirali bu şiiri o güne değin yayımlanan şiirin dışında bir şiir diye tanıtıyordu. O güne değin II. Yeni diye bir şiirden söz edilmiyordu. Bunu izleyen şiirler *Yeditepe*'de çıkmaya başladı. Ben sonradan bu şiirlerimi *Pazar Postası*'nda yayımlamaya başladığımda birden çoğaldığımızı gördüm: Edip Cansever, Turgut Uyar, Cemal Süreya yerden biter gibi bitti. Erdost buna II. Yeni adını koydu. Burda şunu söylemeliyim: Ben yukarda saydığım kitaplarımdaki dünya görüşünü *Galile Denizi*'nde gene de sürdürdüm. Ama çok başka planda: şiirin yapısında, dilinde; anlatıda yeni bir yapı, yeni bir dil koyarak. *Kül*'e değin de sürmüştür bu. Şiirim böyle değişti, o güne değin süregelen şiire karşı çıkarak, kendi şiirimi yıkıp kurarak.

O.K.: *İstanbul* (1947) kitabınızdan pek söz etmiyorsunuz. Oysa bu şiirde tuhaf bir şey var: Baudelaire'in, daha çok da Apollinaire'in "şehir gezgini"ni andıran, Ahmet Oktay'ın bazen "yalnızgezer" bazen de "düşünürgezer" olarak adlandırdığı modern şiir öznesi Türk şiirinde ilk kez bu kitapta beliriyor. Şüphesiz, sosyalist (popülist bir sosyalizm) bir *flâneur* bu ve sos-

* Bu söyleşinin ilk bölümü yazılı olarak, ikinci bölümü ise bir devam niteliğinde sözlü olarak yapılmıştır.

yalizm ile modernist sanat arasındaki yakınlaşmanın bir örneğini veriyor. Öte yandan, bir türlü tamamlanamayan bir yapıt bu: Birinci baskıda olan bazı şiirler, kitabın 1980'deki ikinci baskısında yok. Ama yerlerine bazı yeni şiirler (kimi o dönemde yazılmış, kimi sonra) eklenmiş. Bu bitmemişlik, *İstanbul*'un yapısında mı var? Bu kitaba nasıl bakıyorsunuz bugün? Nâzım Hikmet'in bu şiir üzerinde bir etkisi oldu mu?

İ.B.: *İstanbul* kitabıma bugün baktığımda modern şiir anlayışımın ilk onda başladığını görüyorum. Bu yalnız şiirin yapısında değil, özde de öyle. *İstanbul* iki yer sarsıntısıyla büyümüştür: a) Wait Whitman şiiriyle tanışmam; b) Apollinaire'in "modern" sözcüğüne kattığı yeni solukla: *L'espirit nouveau.* Ben asıl bu yoldan çağdaş şiirle tanıştım. Whitman şiiriyle özgür koşuğun en uçlarına gittim, yorgan gibi şiirler yazdım. Vıcık vıcık insan onunla girdi şiirime. Apollinaire ise her türlü yeniliğin şiirin yapısından kaynaklandığını öğretti bana. Yalnız Fransız şiirinin değil, çağdaş dünya şiirinin de ağababasıdır. Benim Nâzım Hikmet şiiriyle ilişkim hemen hemen hiç olmamıştır. Ben Apollinaire'in "Zone" şiirinden çıktım (bunu bir yerlerde daha söyledim). Ahmet Haşim'i saymazsak dışardadır benim şiirimin kökeni. Nâzım'ın şiiriyle bir akrabalığım olduysa, dünya görüşü akrabalığıdır bu. Yeni bir şiir kavramını Whitman'la Apollinaire'e borçluyum ben. Bir de Ezra Pound'a. Modern şiirin yalvacı Pound'dur da diyebiliriz. Yalnız şiirin yapısında değil, özde de moderndir çünkü o. (Öte yandan, modern sözcüğü hâlâ anlaşılmış değildir bizde.) *İstanbul* kitabının uğradığı değişikliklere gelince: İkinci baskıda ilk haliyle yayımlanacak o. Doğrusu da budur. Dediğiniz bitmemişlik benim anladığım anlamdaki bitmemişlikse, o zaman çözülecektir.

O.K.: Erotizm sizin için her zaman önemli bir kavram oldu. *Aşıkane* ve *Güzelırmak* erotik duyarlığın ürünü olan kitaplar. Güven Turan, *Yordam* dergisinde çıkan ve sonradan *Kendini Okumak* kitabına aldığı bir eleştirisinde *Aşıkane*'deki erotizmin bir süsleme ya da bezeme etkisi verdiğini öne sürmüştü. Sanatta duygunun süslemeye dönüşmesi mümkün müdür? Ya da tam tersinden gidersek, sanatta *hiç* bezeme etkisi içermeyen herhangi bir öğe düşünülebilir mi?

İ.B.: O yazıyı ben bilmiyorum. Erotizmin, cinselliğin bir süsleme aracı olarak kullanılabileceğini düşünemiyorum. Yalnız şiirin doğası değil, erotizmin doğası da buna karşıdır. Şiir, hiçbir sahteliğe bulaşmaz. Hemen dışlar onu. Şiirin bir ağacın, herhangi bir yaratığın varolması gibi organik bir yapısı, işleyişi, doğması, büyümesi vardır. Doğasına ters düşen şeyi barın-

dırmaz. Benim için erotizm, dil, teknik, anlam gibi, şiirimin atardamarıdır. O hep baştacıdır bende. Cıva nasıl kendi dışında bir şeyi kabul etmezse, erotizm de kullanılmaya gelmez: ya vardır o, ya da yoktur. Ancak böyle konuşulur erotizmden. Aşk da öyledir: Eğilmez, önünde eğilinir ancak. Ben erotizmi ölümcül arzu diye tanımlarım hep. Bu yüzden şiirin asıl yatağı ondadır. Her şiir eninde sonunda nasibini ondan alır. Almalıdır. Ben *Aşıkane* ile *Güzelırmak* kitaplarımı o suya tuttum, o suda yıkadım. Her şiiri de...

Yineleyeyim: Şiir kendi dışında hiçbir şeye yer vermez. Sahteliğe ise asla.

O.K.: Türk şiirinin en sık yatak değiştiren, en farklı kollarda çalışan, aynı anda en farklı bölgeleri, uçları deneyebilen şairisiniz. Kitaplarınız arasında, nasıl bir bağlantı kurarsınız, her birini açan farklı bir deneyim midir, yoksa aralarında psikolojik-teknik bir süreklilikten söz edilebilir mi?

İ.B.: "En sık yatak değiştiren, en farklı bölgeleri, uçları" denememe gelince... Ben anlatı doymazıyım. Her kitap, bazen de her şiir öyle vardır benim için. Şiirin tarihi, dilin, tekniğin tarihinden başka bir şey değildir. Bütün iş bundadır. Ben nerdeyse anlatıdan, yani teknikten, dilden, dilin kullanımından yola çıkarım. Buna anlamı da katmalıyım. Anlam benim bütün yaşamım boyunca sorunum olmaktan kurtulamamıştır. Dille, anlamla cebelleşe cebelleşe yürüdüm hep. Anlamı da dil, teknik gibi sıfırdan aldım, en çıplak halinden alıp en uçlara götürmeye çalıştım. Şimdi yirmi yılı buluyor, elli-altmış sayfalık noktasız virgülsüz tek bir tümce yazmak istiyorum. Başarısızlığım hâlâ sürüyor. Anlam her seferinde görünüp yitecek, varlığı böyle bir koşula bağlanacak bir tümce. Bu tümcenin diline gelince, başı dönen, başını duvardan duvara vuran, esrik, gizemli, çılgın bir dil olacak bu. İş bu tekniği, dili bulmakta, yaratmakta elbet. Beni oldum bittim uçlar, bir onlar ilgilendirmiştir. Ben oralarda dolaşırım. Yatağım oralarda...

O.K.: Bazı değişmeyen motifler, vazgeçilemeyen sözcükler de var şiirinizde, sözcükler ve sözcük kümeleri: Gökyüzü, biri. Ama bazı "grilik" temaları da, siyahlık değil, *grilik*: "Kapanık", "kapanık gökyüzleri", "kapalı odalar", "sessiz otlar", sürüp giden bir sıkıntı, ortaçağ...

İ.B.: Sözünü ettiğiniz değişmeyen motifler... Doğrudur bu. Bazı sözcüklerin üstüne çok bastığımı biliyorum. Gökyüzü bunlardan biri elbet. Gökyüzü başlangıçta sadece bir ışığın, aydınlığın simgesiyken, sonraları *Günaydın Yeryüzü, Türkiye Şarkısı*'nda umudun yerini aldı. Umut giderek de benim özel yaşamımdan çıkarak insanlığın simgesine dönüştü. Sınıfsızlık

da kazandı. Buna benim "komünist düşüm" de diyebilirsiniz.

"Kapalı gökler, odalar, sessiz otlar, sıkıntılar, ortaçağ" gibi sözcüklere gelince, hüzne atılan kancalar diye bakılmalı onlara. Biz şairler hüznü yanımızda görmeyi, onu taşımayı, her şeyde ondan bir parça görmeyi severiz. Benim mitologyamın sözcükleri onlar. Bağışlansın.

ORHAN KOÇAK: Şiirle ilgili düşüncelerinizi, son dönem şiirle, '80 sonrası Türk şiiriyle ilgili düşüncelerinizi öğrenmek istiyoruz. Genç arkadaşlarımız isimlerini ister verirsiniz, ister vermezsiniz. Biraz da bundan bahsedelim. İstersen önce sen başla İskender.

İSKENDER SAVAŞIR: Cevaplarınızla seksenlerden daha önceye gidildi diye düşünüyorum. Bu cevaplarda bir boğulmadan bahsettiniz. Orhan da 80 öncesi şiirlerinizi sizin şiirinizin tarihöncesi diye nitelendirmişti. O boğulmadan söz eder misiniz? Bu hem sizin kişisel tarihinizde bir değişmenin olduğu, hem de Türk şiirinde büyük bir kırılmanın olduğu bir dönem.

İLHAN BERK: Orhan'a Garip şiirinden biraz bahsettim. Şimdi Nâzım Hikmet olayı, şiiri gerçekten arkasından pek çok şiir severi, şair demeyeceğim, sürüklemiştir ve bunlar şiir yazmıştır. Nâzım gibi onlar da şiirlerini sadece söze değil, düşünceye, politik düşünceye de bağlamışlardır. Nâzım bir inanç, bir duygu adamıdır. Bunu belirtmek gerekir. Bu inanç adamlığı, düşünce adamlığı doğal olarak şiiri söze de götüren bir olay. Bu başka türlü yürür mü yürümez mi, bilemem. Ama bana göre böyle yürüdüğü de kesin. Tabii başka türlü de olabilirdi. Daha önceki bir yazımda Borges'in Arjantin savaşıyla ilgili bir şiirinden bahsettim. Bir düşünce şiiri, politik şiir elbette ki başka yollardan da anlatılabilir, bu teknik bir sorun. Ben burada koro halinde Nâzım'ın şiiri ve Nâzım'ın şiirini sevenlerin çoğalmasını söylüyorum. Tabii burada düşünce de ağır basıyor, yalnızca sözün bir kabahati yok. Düşüncenin ağırlığı sözle birleşince adamakıllı ağırlaşıyor. Orhan Veli'lere gelince, onlar bu işi daha da yaygın hale getirdiler. Özellikle konuşma dilini daha fazla sokarak. Meselâ Orhan Veli'yle birlikte herkes şiir yazmaya başladı. Zaten Türkiye az şairi olan, fakat çok şiir yazılan bir ülke. Bütün geri kalmış toplumlarda, gelişmekte olan toplumlarda

var bu. Bu bizde hiçbir yere bağımlılık şekli değil, ben bu olaya bir sevgi, halkımızın şiire olan sevgisi diye bakamıyorum, çünkü böyle bir şeyin gerçek olduğuna inanmıyorum. Böyle bir uydurma söz konusu. Orhan Veli'ler de kabak tadı verdi, bana öyle geldi. Tabii benim de o zaman bir misyonum var. *Günaydın Yeryüzü*'nü, *Köroğlu*'nu, *Türkiye Şarkısı*'nı yazmışım. *Günaydın Yeryüzü* ağır ceza mahkemesine gitti. Ben ağır ceza mahkemesine çıktım. Davayı Burhan Apaydın almıştı. Benim bu davadan kurtulmam büyük bir rastlantı. Çünkü o dönemin profesörlerinden ve adli makamların danışmanlarından S.Dönmezer, Nurullah Kunter ve ismini hatırlayamadığım üç kişinin bilirkişi raporu var. Bu rapor mahkemede okunurken tüylerim ürperdi. Çünkü bu üç kitabımdan komünist ayaklanmayı hazırlayan kitaplar olarak bahsediliyordu. Ben o sıralarda Kırşehir Lisesi'nde öğretmendim. Beni gözaltına almadılar, doğrudan mahkemeye çıktım. Devlet o dönemde de şiirden korkuyordu ve insanları hapse atmak kolaydı. Duruşmada ağır ceza reisi bana "Ne diyorsun?" diye sordu. "Oğlum" deyip demediğini hatırlamıyorum, bana babacan bir adammış gibi geldi. Ben de Adana yakınlarında sular altında kalan köylerle ilgili bir şiir yazmıştım, adı "Otuz İki Köy" idi. "Memleketimi sevmesem böyle şiir yazar mıyım?" dedim ve şiiri mahkemede okudum. Tam bu sırada Apaydın içeri girdi ve eliyle oturmamı işaret etti, ben oturdum. Ağır ceza reisi "dava düşmüştür" dedi. Kitabımın basılması, ciltlenmesi üzerinden 6 ay süre geçmiş, Apaydın o süreyi yakalamış tabii, tarihi ağır ceza reisine gösterdi, ben de böylece kurtuldum! Öyle bir çağda yaşıyorduk ki –zaten şimdi de öyle–, sanatçının sol düşüncede olması çok doğal. Bir Marksist terbiyenin davranımları olarak. Bu bakımdan böyle etkimek istedim. Ben düşüncelerimi "Galile Denizi"ne geçtiğim zaman da değiştirmedim. Marksist düşüncenin bir başka planında o şiiri söylemeye çalıştım. Çünkü bu dönemde benim korkarak İkinci Yeni'ye geçtiğim iddiaları ortaya çıkmıştı, komik iddialar. Dediğim gibi orada güncel olay, yahut düşünce yahut da inanç duygusu, ki inanç halinde değildi bende, zaten ezilen bir sınıfın çocuğuydum ve bunun acısını duyuyordum. Yani bir inanç değil, bir düşünceydi benimkisi. Neyse... Bütün bu düşüncelerin de yeri var tabii içinde. O zamanlar öyle bir şeyi de anımsıyorum. Adım yaygın, hem bu kitabı çıkardığım için hem de Abidin Dino, Bedri Rahmi ve o çağın tüm aydınları içinde bir yerim var. Fakat bu arada Nâzım Hikmet üzerine birtakım çabalar oluyor. Hapisten çıkarılsın diye. Birtakım dergiler çıkıyor. Ben bu dergilerde yokluğumu hissettiğim zaman onlara da şiirlerimi gönderdim. Çoğunda çıkmadı sanıyorum. Daha sonra sordum dergicilere "Yeterince sert değil" dediler. Sonradan aklım başıma geldi. "Bunlar kim?" dedim kendi kendime. Gerçekten şiir bir araç olarak kullanılıyordu. Ve ben böylelikle oradan kurtuldum. Benim kurtu-

luşum "Bunlar kimdir?" dediğim zaman gerçekleşti. Burada ben demek ki hem o toplumsal baskıdan hem de bu koro halindeki şiir söyleyişinden gına geldiğini hissetmişim. O zamanlar dediğim gibi, ben Fransızca biliyordum ve komünist şairleri okuyordum. Meselâ Aragon'u, Eluard'ı... Küçük kitapları vardı. Onlarla yetişmeye bakıyordum. Ve estetikle, daha iyi şairlerle ilişki kurmaya başladım, bununla beraber de şiirimi değiştirme olayı başladı. Orada asıl büyük etken dediğim gibi bir Fransızca bilmem bir de Apollinaire'i bilmemdi.

İ.S.: Orhan daha önceki bir yazısında İkinci Yeni'yi açıklarken deneyim alanına açılmak demişti. Sizin de söylediğiniz gibi genel olarak İkinci Yeni şiirinin gerisinde bir tür özgürleşme deneyimi ya da deneyimin özgürleşmesinden söz edilebilir mi?

O.K.: Ben burada izninizle bir örnek dize okumak istiyorum. *Galile Denizi*'nden, "Saint Antuan'ın Güvercinleri":

"Bir yeni şeye başlama duygusu var.
İlk defa bir özgürleşme.
Bir çocuk ilk gülüyor, bir ağaç çiçek açıyor."

İlk vurgulanmış.

"Eleni'den önce ben, daha çocuktum,
Daha kahveye alışmamıştım.
Sabahları akşamları bilmiyordum.
Daha bir gün bakıyorum
akşam ellerimde, gözlerimde;
bir gün sabah her yanım.
Eleni geliyor, dünyaya bakıyorum.
Dünya sanıldığı kadar
küçük değil, o gün anlıyorum."

Yani Eleni burda bir bakıma bir tür yerellikten de kurtulmanın, özgürleşmenin simgesi gibi bir şey.

İ.B.: İlginç bir şey bu. Bu kitap Varlık Yayınları'nda çıktı. Daha bunun gibi 5-6 şiir vardı. Kozmopolit şiirler diye Yaşar Nabi geri çevirmişti kitabı, aynı zamanda basmak da istemişti. Ama o zaman Yunan propagandası vardı ve Yunan propagandasına yardım ettiğim anlamı çıkar diye de çekinmişti. Ben Anadolu'da yaşayan bir Manisalı'yım. Öğretmenliğim sırasında Karadeniz'de ve küçük yerlerde bulundum. Büyük şehirlere girmediğim için dışardaydım. Ama askerlik olayıyla birlikte 1940-41'de İstanbul'a geldim.

Ağabeyim de orada değildi artık. Ben İstanbul ile ilk karşılaşıyordum. Müthiş bir büyüsü vardı. Hâlâ garip bir şekilde İsa'yı, Hıristiyanlığı severim ben. Öyle çok araştırmadım, gözü kapalı bir hayranlık duymuşumdur ve onu yazmaya başlamışımdır. Hiç düşünmemişimdir, dünyaya ilk geliyormuşum gibi oldu. Orhan'ın dediği gibi gerçekten bu bakış, bu yaşama, şiirimi değiştirmiş olabilir.

Orhan'ın okuduğu lafları *Türkiye Şarkısı*'nda, *Günaydın Yeryüzü*'nde, *Köroğlu*'nda etmedim. Bu üç kitap hakkında bilirkişi, komünist şiir demeyeyim de, aslında doğru bir şeye de karar vermişti. Bu gerçeği de belirtmek gerekir. Dediğim gibi beni galiba asıl koro şiiri rahatsız etti. İşte İstanbul'u görmem ve özellikle de Whitman şiiri ile ilişkim benim için müthiş bir olay oldu. O zamanlar Hachette'in bütün duvarları kitaplarla doluydu ve merdivenle çıkılıyordu. İstanbul'a her gelişimde kitaplara bakardım. Birdenbire bir kitaba rastladım. Poesies choisie de Whitman. Üçyüz, dörtyüz sayfalık bir kitap: Bütünü Fransızca, Andre Gide de dahil çevirmişler. Merdivende onun beş-altı şiirini okudum. Ortada Nâzım var meselâ ama beni onlar hiç ilgilendirmedi. Orada vıcık vıcık insan var; hepsi de müthiş demokrat insanlar... Özellikle Poe'nun insanlara yakınlığı etkiledi beni. Burada *İstanbul* kitabından bahsederken kaynağımın o olduğunu söylemek isterim. Bugün hâlâ önemserim onu. Diğerlerini atabilirsem de onu atamam.

İ.S.: Biraz da sizin İkinci Yeni içindeki özel durumunuzdan konuşalım.

İ.B.: Ben anlatayım isterseniz. "Saint Antuan'ın Güvercinleri"ni yazarken kiliseye gittim, oralarda dolaştım. Benim için çok değişikti. O sıralar Apollinaire'i okuyorum, müthiş bir tekniği var ve o teknik beni ilgilendirdi. Benim aslında söze dayalı şiire başlamam onları tanımamla oldu. Ben uzun süre Apollinaire ile uğraştım. Şiirleri üzerinde bir öğrenci gibi uzun süre çalıştım. Olgunluk çağımda da aynı, öğrenciliği defterler dolusu sürdürdüm. O işte benim "Çivi Yazısı"na ait bir safham. Bu şiirin ilginç bir tarafı da var. O zaman Naim Tirali, Oktay Akbal, Salah Birsel ve daha başkaları Yenilik Dergisi'ni çıkarıyorlar. Ben bunların azbuçuk arkadaşıyım ama solcu geçindiğim için, solcu dergilere yazdığım için pek itibarları yok bana. Ben bu şiiri galiba Giresun'dan göndermiştim dergiye. O şiirimi dergiye layık görüyordum, dergi güzel bir dergiydi, ama benim şiirlerime yüz vermiyorlardı. Daha sonra bunu Naim'e de anlattım. Naim bu şiiri bastı, bir de tanıtma yazısı yazdı. Bu şiir çıkınca İstanbul'daki grup da ilgilendi. Ben artık o çevreye girmiştim. Bütün şiirlerimi de Yeditepe'de yazıyordum. Edip de oradaydı. Yeditepe'de yazıyordu. Ama şiirlerimde henüz hiçbir değişiklik belli değildi. O ilk kitabımdaki tarzdaydı şiirlerim. Fakat o arada bir-

denbire Cemal Süreya'nın "Aslan Heykelleri" ve Edip'in şiirleri de böyle bir değişik çıkmaya başladı. Biz orada yeni bir şiirin temsilcileriydik. Fakat asıl netlik ben Ankara'dayken oldu. Her gün Muzaffer Erdost'la beraberiz. Ona da bir dergi verdiler. Zaten Cemal de onun arkadaşıydı. O da bir şiirini bir dergiye yazmıştı, ama biz görmemiştik, duyduk... O şiir hemen bizim kulağımıza geldi. Bizim dediğim Turgut Uyar ve ben. Ankara'da iki kişiydik. O şiiri de hani "Ha ha ha" diye başlayan şiiridir. Bizim ilgimizi çekti. Bu arada bir gün dergiye "Elişi Tanrısına Mektup" diye bir şiir gelmiş. Muzaffer'e bu şiirin kime ait olduğunu sordum, bilmediğini söyledi. Şiir Ece Ayhan'a aitmiş. İşte dediğim gibi yerden bitercesine çoğaldı. Sonra ben bu işin savunmasına geçtim. Sedat Simavi Yayınları'ndan çıkacak kitapta göreceksiniz.

Her yerde konferanslar vermeye başladım. O arada tabii Mallarme'nin etkisini de hissediyordum, biraz daha konuşma diline yakın şiirler yazmaya başladım. Ama dili bozarak, o da Cummings şiiriyle çok ilgili. Gariptir, benim İngilizcem o kadar iyi değildir oysa; ama anahtarını öğrenince kolay oluyor, her adamın bir anahtarı vardır. Ve ben o dil olayını İkinci Yeni'nin daha önemli bir kozu gibi görerek öyle şiirler yazmaya başladım. İkinci Yeni ile olan ilişkim böyle.

İ.S.: Kişisel düzeyde nasıl tanıştınız Turgut Uyar'la? Şiir üzerine mi kuruldu tanışıklığınız?

İ.B.: Şiir üzerine. O zaman Turgut askerlikten ayrılmıştı. Kâğıtla ilgili bir dairede küçük bir memurdu ve Piknik'e yakın otururdu. Ben de öğretmenlikten ayrılmış, Ziraat Bankası'nda müşavirlik bürosunda çalışıyordum. Öğle üzerleri de orada buluşuyorduk. *Pazar Postası*'nda çıkmaya başlamıştı şiirler. Edip de o taraftan gönderiyor ve biliyorsunuz o tarihte aynı tarzda yazan bir sürü insan var. İkinci Yeni'nin adını koyan ve bu derginin her hafta çıkması olayı bu ilişkiyi kurdu. Dediğim gibi ben de o zaman İstanbul'da Alman Kültür Derneği'nde üç konferans verdim, sonra Ankara'da da birkaç yerde. Böylelikle bu ilişki kuruldu.

O.K.: Ben bir şey sormak istiyorum. Sözlü şiirden gına geldi dediniz. Burada sözlü şiir derken sesli okumaya dayanan şiirden mi bahsediyorsunuz, yoksa nesir halinde yazılan, bir hikâyeyi anlatan şiirden mi? Karşı olduğunuz şiir etkisini sesli okumaya borçlu olan şiir miydi, yoksa anlatımcı şiir miydi?

İ.B.: Sözlü şiir derken kastettiğim sesli okumaya dayanan şiir değil. Meselâ *Galile Denizi*'nde yazdığım şiirler sesli okumaya elverişli değildir.

Biraz önce sen okurken de hissettim zorlandığını. Ben bunu bilerek yapıyorum, mısrayı kırmak istiyorum. İkinci Yeni, belki de şiiri tersinden okumaktır. İkinci Yeni mısrayı özellikle kırmak, dili bozmak, bir deformasyon yaratmak ister. Bacon bu deformasyona ilişkin şöyle demişti: "Deforme ettiğim ölçüde resmin daha gerçekçi olduğuna inanıyorum." Benim için böyle değildi. O kakafoni zorluğunu bilerek yaptım. Uzun mısralarımı alırsan göreceksin, bir mısra bitmez, bir mısranın içine dört-beş mısra sığmaya çalışır. Bunu tabii dille ilişki kurmaya başlayınca fark ediyorsunuz. Oysa söze dayanan şiirin kalıpları vardır, düşündüğünüzü en kısa yoldan söylemeye yarayan kalıpları vardır. Sözlü şiir muntazam bir şiirdir; başı sonu her şeyi oturmuştur. Söze dayanan şiir dediğim o. Biraz daha ileri gittiğimiz zaman, yani Nâzım şiirine yaklaştığımız zaman, Nâzım şiirinde düşünce daha da ağır basıyor. Hatta düşünce inanca dayalı bir düşünce olmaya başlıyor. O daha da başka bir şey. Söze dayalı şiire karşı bizim ya da benim yazdığım şiire dolambaçlı şiir dersek sanıyorum daha net bir yere gelebiliriz.

O.K.: İskender geçenlerde Bilar'da verdiği bir konferansta, modern şiirden özellikle sizin sevdiğiniz şairlerden, örneğin Pound'dan, söz ederken hem sokağın dilini hem de tam tersinden giderek bir ölü dili, ölü kitapların dillerini, eskimiş bir dili birleştirdiklerini söylemişti. Ben de sizin *Galile Denizi* ile *Şenlikname* arasındaki şiirlerinizi okurken hep bunu hissettim. Hem sokaktan gelen ve süregiden bir dil hem de ölü bir dil, yani artık kullanılmayan, artık kitabi olmuş bir dil; bu ikisinin birleşmesi tuhaf bir etki yaratıyordu, o dönemin özgünlüğüydü belki.

İ.B.: Doğrudur, bu söylediklerin *Galile Denizi*'nde, daha çok *Çivi Yazısı*'nda var, *Otağ*'da var. Ortadoğu'ya yöneliş vardır orada. Çünkü o dönemde ben artık çok kitabi bir adamdım. Yani kitaplardan çok yararlanıyordum. Meselâ Mısır tarihini elime alıyorum, müthiş bir zenginlik; Kleopatra'nın hayatını, yapılan kazıları okuyorum ve müthiş bir tad alıyorum. Eski bir dil araştırmasına girdim, hoş tadlar buldum, ama o dili kullanmadım. Belki şöyle söylemek daha doğru olur: Bu dil tarihsel bir halkın ilkel dilidir, çünkü orada ilkelliğin çok somutlaşmış halini gördüm. İşte *Otağ* böyle bir yerden ortaya çıktı diyebiliriz.

İ.S.: Ben biraz Orhan'ın tersi bir doğrultuya işaret edeceğim. Behçet Necatigil sizin için Türkiye'nin en genç şiirini yazan kişi demişti. Sizin şiirinizde, bugün halen yazdığınız şiirde de bir masumiyet, bir yüksüzlük, bir yük taşımama, korunan bir çocuksuluk gibi bir şey hissediliyor. Bence sizi diğer İkinci Yeni şairlerinden ayıran çok önemli bir şey bu. Meselâ Turgut

Uyar için bu söylenemez.

İ.B.: Soruyu tam anlayamadım?

İ.S.: Biraz açıklayayım. Orhan kitabi dillerden bahsetti. Bu gerçekten doğru ama bir yandan da çok genç kalan bir şey var. Kitabi dilleri içermek bir yandan yaşlanmayı çağrıştırıyor.

O.K.: "Suçsuzluk" sizin şiiriniz için önemli bir kavram galiba?

İ.B.: Şiirimin genç kalması meselesi sanıyorum çok okumamla ilgili. Başka bir yerde söyledim, burada da yineleyebiliriz. Dünyada benden gizli bir şiir yazılmayacağına inanıyorum. Sanıyorum kaynağım o. Eğer şiirim yeniyse buradan geliyor. Sevdiğim bir şairin, diyelim Oktay Rifat'ın o gün bir şiirinin çıktığını duysam hemen almak isterim. Bu söylediğim dışarısı için daha da önemli. Şimdi bakın ben meselâ beş-altı yıldır bir Portekizli şairle Pessoa ile ilgileniyorum. Yabancı dergilerde gördüğümde Pessoa ile ilgilenmek istedim. Enis de dışarı gidiyordu, bana o kitabı getirmesini söyledim. Ve ben bu adamla böylece haşır neşir olmaya başladım. Sonra bu adamı yerine de koydum. Çünkü her şeye rağmen doğru söylemek meselesinde biraz ahlakçı bir tarafı var, felsefe ağır basıyor. Ben şairlerin felsefeyi bilmelerini çok isterim de kullanmalarını istemem. Hikmet şiirine girdiğim zaman orada birtakım doğrular bulmuşumdur. O doğruları bozmak için uğraşmışımdır. Çıkacak o kitap. Doğrular bozularak vardır benim için. Felsefe şaşırtmadıkça beni ilgilendirmiyor; hem dil hem öz olarak. Yani bu adam şaşırtmayan şiirler de yazıyordu. Onun için, ilgim daraldı, kapattım onu. Aradan sekiz yıl geçti, ara ara aldım elime, hâlâ bir şeyler bulurum.

Ben İspanya'ya gittim. Yanıbaşımda Portekiz olduğunu biliyorum. Portekiz deyince aklıma ilk gelen Pessoa oldu. Yeni kitaplar okumuştum, heykelinin orada olduğunu biliyordum. Bunun için Portekiz'e gittim. Kaldığım otelde sordum soruşturdum. Bir arabaya atladım, beni o meydana götürdü. Karşıdan heykeli gördüm. Fakat yanına gidince 16. yüzyıldan bir şairin heykeli olduğunu gördüm, kızdım. Oralarda bir yerde çay içerken sordum, yanıbaşımda duran heykeli gösterdiler. Diğer heykel yanlışlıkla getirilip oraya konmuş, kaldırılmamış da. Ben oraya onun için gelmiştim. Di-yeceğim benim ilgim böyle. Fransa hayatım da öyleydi. Sekiz ay kaldım orada. Bu süre boyunca ben, sadece Latremont'u, Sade'ı takip ettim; hangi otelde kaldı, nerede yaşadı diye. Yani böyle sevdalarım var. Eğer şiirim gençse böyle yerlerden kaynaklanıyor, birtakım tutkularımdan.

İ.S.: Etkilenmeye açık kalmakla ilişkilendirebilir miyiz?

İ.B.: Etkilenmeden hiçbir zaman korkmadım. Son derece rahatımdır etkilenme konusunda. Ama artık yalnızca benim toprağıma hücum etmiş olanlarla ilişkim var. Şairlerin müşterek toprakları vardır. Şairler o müşterek toprakta hudutlarını koyarak birbirlerine doğru giderler. Yani şairlerin kardeş toprakları vardır. Böyle anlatabilirim. Etkilenmeden hiç korkmam, onu eritirim içimde.

O.K.: Türk şiirinde böyle hissettiğiniz şairler kim? Kendi kuşağınızdan ya da daha öncesinden?

İ.B.: Beni en çok etkileyen Ahmet Haşim olmuştur. Bir Ahmet Haşim şiirini tanımam bana yetmiştir. O çağda Yahya Kemal yaşıyordu. Onunla tanıştım, beş, altı defa ona gittim. Ama Ahmet Haşim'in hayal dünyası beni çocuk yaşımda, daha ortaokul sıralarında etkilemişti. Ben bu dünya ile beslendim. Benim şiir yazmaya başladığım dönemlerde Ahmet Muhip, Cahit Sıtkı önde geliyorlardı. Ama ben Nâzım'ın yanında mesela Necip Fazıl'ı yeğlemişimdir. Ben Nâzım'ın şiirinden çok Necip Fazıl'ın şiirine daha açık bir insan olarak kaldım. Bunlar ayrıca tanıştığım insanlardı da. Ahmet Haşim'den sonra beni en çok ilgilendiren Necip Fazıl, Dıranas, biraz da Tarancı oldu. Daha sonra Dağlarca şiiri ile temasım oldu. Dağlarca o dönem çok parlaktı benim için. Daha sonra kendime yakın bulduğum, yani aynı çarpıcı şiiri diyelim, sürdürdüğü için Oktay Rifat etkilemiştir. Beni uzun yıllar ilgilendirdi, en yakın arkadaşı oldum. Oktay, Edip, Cemal ve Metin Eroğlu ile zaten hep beraberdik. Birbirimizin şiirlerini her zaman okurduk zaten. Ama artık öyle bir çağa gelmiştik ki herkes kendi çizgisini çizmişti.

O.K.: Edip'in şiirlerinde sizin etkiniz "Kirli Ağustos"ta, yani özellikle doğaya açıldığı dönem denir ya, çok sezilir.

İ.B.: Tabii ben bunları bilemem. Asım Bezirci'ye göre Cemal benden çok etkilenmiştir. Oysa ben ne Cemal'de ne Edip'de görmüş değilim. Benim baladlar yazmaya başladığım dönemde Turgut da o tip şiirler yazmıştır. Sanırım o da baladları sevmiş olabilir. Zaten sürekli beraberdik, o da uzun mısralar kullanıyordu, bir şeyleri paylaşmış olabiliriz.

İ.S.: Necip Fazıl'ın adı geçti sizin önemsediğiniz şairlerin arasında. Necip Fazıl şiiri niçin tükendi? Bildiğim kadarıyla kendisini sabık şair diye tarif ediyor, hangi çıkmazda durdu Necip Fazıl şiiri?

İ.B.: Necip Fazıl'ın iyi bir şair olduğu kesin. Ben bu çağı çok iyi yaşadım. Abidin Dino'yla, Bedri Rahmi'yle Ses Dergisi'ni çıkaranlarla yakın ilişkilerim oldu. Özellikle Abidin Dino ile yakın arkadaş olduk. Beni Sait Faik'le tanıştıran da o olmuştur. Artık ben de onların arasına girmiştim. Bu dergi sağcılara karşı büyük bir tepkiydi ve onlar hergün dergiye çatıyorlardı. Necip Fazıl ve Abidin Dino çok yakın arkadaştılar, Necip Fazıl da bizim aramıza katıldı. Bir nevi "putları yıkıyoruz" tavrının, bu arkadaşlar, Tan gazetesinde ilk manifestosunu yaptılar. Manifestonun metnini de Necip Fazıl yazdı. Sait Faik, Abidin Dino, Bedri Rahmi ve diğerleri manifestoyu imzaladılar. Şimdi ben bugün Necip Fazıl'a baktığım zaman sonradan dinle olan ilişkilerini anlamış bulunuyorum. Ama dinle ilgili şiirinin baştan beri varolduğunu sonradan farkettim. Bir defa Necip Fazıl'ın şiirine dikkatle baktığımızda müthiş bir Yunus Emre etkisi görürüz. Bu etki hem dilinde, hem özünde vardır. Yunus Emre'nin dinde bulduğu tadı, o daha o zamandan yakalamıştı. Serserilik hayatı, bohemlik ise bir nevi onun yaşama biçimiydi. Ama yapı olarak şiiri kendi yaşamımızın dışındaydı. Dinsel şiir diye bir şeyi söylerken ona yakın olarak bulunmuştum. Ama modern değil. Neden modern değil? Bir defa inanç olayı, düşünce olayı var. Modernlik nedir biliyor musun?

O.K.: İnanamamak biraz belki, serüven duygusu, kapılıp gitmek.

İ.B.: İkinci önemli mesele; çağla beraber gelen düşünceler, yaşama biçimi var. Modernliği onlar belirliyor. Meselâ Pound'u ele alalım, sağcı olmasına rağmen, ki benim için öyle değildir. Onun şiiri moderndir. Meselâ Nâzım solcudur ama modern değildir.

İ.S.: Son şiirleri için değil. Son şiirleri için ben bir itiraz işareti konulsun istiyorum.

O.K.: Son şiirlerini ben de modern sayıyorum. Meselâ o "Severmişim Meğer", hattâ *Son(m)bahar*'ın son sayısına bununla ilgili bir yazı yazdım.

İ.B.: Tamam hatırladım, okudum o yazını, modernlik kavramını.

O.K.: Zaten bence 1950'de yazılan şiirin ana akımı modernliktir. Ece Ayhan da en tipik örneklerinden biridir.

İ.B.: Ben kendi arkadaşlarımdan da örnek verebilirim. Özellikle Edip derim, Cemal, Turgut ve Metin'i de katabilirim. Ece şiirini düşündüğümüz

zaman –belki postmodern diyebilirsiniz, ama bunu bilemiyorum– Ece onlardan daha ilerdedir.

İ.S.: Burada bana modernin yanında postmodern kavramına da ihtiyaç duyuluyor gibi geliyor. Ece Ayhan şiiri modern içersinde ve modern sonrasına doğru bir geçişi temsil ediyor.

İ.B.: Onu bilmiyorum, çünkü postmodern olayı başka bir sorun. Çünkü daha modernin nerde başlayıp nerde bittiği tarihsel olarak kesinleşmemiştir. Postmodernin tanımı ancak ondan sonra yapılabilir. Gene de Lyotard'ın 1943 tarihini modernin bitiş tarihi olarak belirtmesi akla yakın geliyor. Değil mi ki bu tarih, bilimin, tekniğin, sanatın, siyasanın topyekün özgürleşmesini öngörmektedir; dahası ortak bir amaca yönelmedir, kabullenilebilir bu.

Postmodernizm en belirgin alanı mimaride yansımıştır. Bunda görselliğin payı büyüktür. Postmodern aslında her alanda biçimin yıkılması, hiç değilse, biçim üstüne düşünmedir. Mimaride bu kendini en belirgin biçimde göstermektedir. Fuder'in de imlediği gibi gökdelenler, *özne-merkezciliği*, öznenin sınır tanımazlığı, despotluğu, baskıcılığını ortadan kaldırarak, mimariye soluk aldırmıştır. Elbet yalnız bu da değil, asıl önemlisi yeni bir dil bulmasıdır. Tıpkı resim alanındaki gibi kendini tersinden bakmayı öğrenmiştir. Yeni bir dil, aslında postmodernizmin her alanındaki çabasıdır. Marcel Duchamp'ın, Warhol'un, George Segal'in resmini yapan, buna postmodern dedirten de bu yeni dilden başka bir şey değildir. Elbet bu yeni dilin ilkelerinin başka biçimin parçalanması, özne'nin yer değiştirmesi, yeni boyutlar kazanması gelir. Öte yandan, bu ilkeleri postmodern diyebileceğimiz yazının da ilkeleri olarak düşünebiliriz. Yazında bu türlerin ortadan kalkması biçiminde kendini gösterecektir. Ama asıl baltayı dile, dilin bütün boyutlarına indirerek yapacaktır. Şimdiye değin pek görülmeyen hastalığın, asıl dilde yattığının ayırdına varılacaktır. Joyce'a onun büyük yapıtına eğilme, bunda en büyük etken olmuştur. Şimdiden onun ve Beckett'in yapıtlarında yatan dil, modern sonrasının ışığıdır. Onlarsız William Burroughs dilde *pamuk atıcılığını* sürdüremezdi. Modern sonrasının bu yazı dili Sellers *ecriture*'ü de yaratmada gecikmeyecektir. Müzikte de John Cage'i elbet.

O.K.: Ece de açıkça söyler bunu, "Benim kaynaklarım dışarısıdır" der. Fazıl Hüsnü'yü bile saymaz o. Tekrar *Şenlikname*'ye ve deyim yerindeyse fenomenolojik şiirlere dönelim. Bunda sadece Husserl ve Ponge okumanın mı etkisi oldu, yoksa sizdeki başka bir duyarlık değişmesi mi? Siz dokum duyusundan bahsettiniz, ben diyeceğim ki bu şiirlerde görme duyusu ön

plana çıkıyor. Görme ile yazma bir tür aynı şey haline geliyor.

İ.B.: Şunu da söylemem gerekir. Ben kendime bakamadım. Daha önce de söyledim bunu, bakamadım.

O.K.: En çok bakmak, görmek.

İ.B.: Ama dediğim gibi işte; o bakışı netleştiren Husserl oldu. Beş yıldır da başka şeyler ilgimi çekiyor. Dün akşam bizimkilerle konuşurken – ikisi de pedagog ya– ben psikoloji içinde kimi lafları nerden bulurlar diye alay ettim. Anlamıyorum, neyi yapıyorlar, neyi inceliyorlar? Marksist değiller, anlatabildim mi? Çünkü bizim kuşağın bir Marksist terbiyesi vardır ve ben de bunun içinde kaldım. Bütün klasikleri okuduğum halde Berkeley'in kitabını ruhçu diye elime almak istemedim, hep kaçtım. Benim metafizikle ilgilenmem çok yeni, 5-6 yıllık bir olay. Bu birdenbire oldu, ama Ortaçağ beni eskiden beri çok ilgilendirmiştir. Ortaçağ'da yaşamayı çok isterdim. Çünkü Ortaçağ metafiziğin göbeği. Metafizikle ilgilenmeye başladığım zaman Ortaçağ sevgimi bir yere bağlamak gereği doğdu.

İ.S.: Aslında belki son çalışmalarınıza bağlamak gerekir. Hikmet şiiri; şiir ve vücuttan bahsetmiştiniz, belki oradan.

İ.B.: Olabilir. Dedim ya, bu kitabın adı "Dün Dağlarda Dolaştım, Evde Yoktum" olacak. Burada beni dil konusunda etkileyen Wittgenstein oldu. Ben Şenlikname şiirlerini Memet Fuat'a gönderirken, materyalist şiirin çevresinde dolaşır, diye mektuplar da yazmıştım. Wittgenstein bana başka bir şey daha göstermiştir ve ben ona garip bir şekilde ilgi duydum. Çünkü onu gerçekten filozof, üst dilin adamı olarak görüyordum. O dili de elimde tutarmışım gibi bir duygu var içimde. Bunu bana Wittgenstein kazandırdı. Sanırım hikmet şiirleri de bu dünya görüşünden doğdu, ama dediğim gibi eğer felsefi bir tarafa yanaşıyorsam, gelecek düşmanlığı yaptığımdan. Ben arkamda geleceği bırakmak istemiyorum, yok etmek istiyorum. Doğruluğu varsa eğer bunu bozmak için de uğraşıyorum, başarısızlığı istiyorum, böyle bir hikmet şiiri anlayışım var.

O.K.: Belki yanlış bir izlenim edinmişimdir ama bu yeni kitapta çıkacak şiirlerin nüvesi daha doğrusu muştusu 1975'te çıkmış *Taşbaskısı* kitabında vardı.

İ.B.: Olabilir, olabilir.

O.K.: O dönem kısa sürdü, *Şenlikname*'ye, *Atlas*'a, *Kül*'e geçtiniz. Ama bugün çıkacak şiirlerin kökleri *Taşbaskısı*'nda bulunabilir gibi geliyor bana.

İ.B.: Sanıyorum. Hani çok değişmiş adam derler ya benim için.

O.K.: Sarmal halinde ilerleyen bir şey var galiba bunda.

İ.B.: Ben Verso'dan çıkan *Kitaplar* kitabına bütün şiirlerimi aldım. Gerçekten ayrı ayrı olduklarını sandığım şiirlere baktığım zaman büyük bir değişiklik görmüyorum. Garip bir şey. Değişen bir adamsın, değişik evrelerin var dediklerinde doğruluyorum da şiirlerime baktığım zaman öyle büyük bir değişiklik görmüyorum.

İ.S.: Değişik evrelerden ziyade ben sizin için her evrede yan yana giden değişik damarlar gibi bir şey düşünüyorum. *Aşikane* ile *Şenlikname* birbirlerini izleyen yakın tatlardır ama iki ayrı İlhan'dır belki, iki ayrı veçhe halinde görünen.

O.K.: Birisi aşıkane görme ve dokunma duyusunun, okşamanın, özet olarak konturların ön plana çıktığı bir şiir; öbürü bakmanın, görmenin ön plana çıktığı bir şiir. Ama ikisi de hemen hemen aynı tarihlerin ürünü.

İ.B.: Olabilir. Kendimi her şeye açık bıraktım. Meselâ Memet Fuat "bilinçsiz saldırmıştır" der. Önce bunu anlamamıştım, tabii şimdi çok iyi anlıyorum. Gerçekten de bilinçsizce saldırmıştım, deli gibi bakıyordum Sonra bunun bestekârını bulunca daha çok sevindim. Oktay Rifat "benim düşüncelerim yoktur" diyor, gerçekten şairin düşünceleri yoktur aslında.

O.K.: Düşünceler benden geçer.

İ.B.: Bilinçli olarak yazılan şiire bakıyorum, meselâ "Çocuk ve Allah" çağını düşün, müthiş bir şey, muhteşem bir şeydir o. Sonra aklı başına geldi şiirin.

İ.S.: 80'ler şiiri hakkında son zamanlarda İstanbul'da iki ayrı konferans yapıldı.

İ.B.: Evet, duydum onları.

İ.S.: Orada söz edilen şeylerden biri de; eski kuşaktan 80'ler şiirini kaydedenlerdi. Bunların içinde, Ece Ayhan'ın ve sizin adınız geçti. Etkilere açık olmaya değindik ama, '80'ler şiirini nasıl değerlendiriyorsunuz?

İ.B.: Yeni bir şiirin on yılından yirmi yılından söz edilemez. Yeni bir şairler galaksisi için bazen elli, bazen de bütün bir çağ beklenir. Bugün bizim büyük bir şiirimiz var. Onu anlamaya, onun tadını çıkarmaya bakalım. Bir altın çağ şiiridir çünkü bu...

O.K.: İkinci Yeni ile bu andığınız akımın ilişkisi nasıl bir ilişki?

İ.B.: Uzaktan bir ilgi görüyorum, fazla bir yakınlık yok. Ama damar oradan gelen bir damar. Bunu söylemek gerekir. Yine söze dayalı, edepli, terbiyeli şiir yazılırdı. Meselâ benim sevdiğim bir başka şair de Metin Altıok. Ama yazık ki terbiyeli şiir yazıyor, terbiyeli demeyeyim de düzgün şiir yazıyor. Ben bu düzgünlüğe açık bir adam değilim. Adlarını saydığım bu yeni şairlerin açıklıklarını, daha deli oluşlarını seviyorum, yırtıcı oluşlarını seviyorum. Metin şiiri yırtmadan yazıyor, şiir yırtmadan yaşayamaz, bir yere gelinemez yırtmadan. Bilmem iyice anlatabiliyor muyum?

İlhan Berk

Ş İ İ R L E R

DÜŞEN GÖLGE

Akşam
Gölgesini bilmez

Sana
Düşmeden.

GÖKYÜZÜ

Bilir mi bilmem
Gökyüzü
Benim şimdi

Kendisini yazdığımı.

H_2O

Ben suymuşum
Eskiden

Thales
Söylüyor.

KİMLİK

Ölü otların orda
Kayayla
Buluşan su
Adımı sorma diyor.

KÂĞIT

Yazarken ben
Duyar
Kâğıt

Sizi.

İlhan Berk

Ş İ İ R L E R

DÜŞEN GÖLGE

Akşam
Gölgesini bilmez

Sana
Düşmeden.

GÖKYÜZÜ

Bilir mi bilmem
Gökyüzü
Benim şimdi

Kendisini yazdığımı.

H_2O

Ben suymuşum
Eskiden

Thales
Söylüyor.

KİMLİK

Ölü otların orda
Kayayla
Buluşan su
Adımı sorma diyor.

KÂĞIT

Yazarken ben
Duyar
Kâğıt

Sizi.

NE ZAMAN İLHAN BERK OKUSAM.

Haydar Ergülen

Taşraya sökün eden yelkenliyi, ben onu gorurum.
"Pera"nın hükmü iyi ki Beyoğlu'nda değil, bir
kitapta kalmıştır ve oradan sürecektir. Çünkü;
"Pera" hep içinden geçecek şiiri beklemiştir.
Nihayet şiirin uzun kolları, "Pera"nın bir
"daüssıla"dan da fazla bir 'şey' olduğunu
akıllardan ziyade yüreklere bırakmıştır.
Gözleri unutan kim?
Gözden kaybolan "Pera"yı
bu şiir göze almıştır.
Biz gözlerini "Pera"da açmayan kara halkı için
farketmez, 'payitaht' ha "Pera"dır, ha "Beyoğlu".
Nasılsa aynı uzaklıktan baktık ikisine de!
Ama 'göz konusu' olan "Pera" değil,
bir şiir olunca ve bu şiirden sökün eden
yelkenli bize kadar varınca...
Deniz ahalisinden olmayan dedemin,
karadan denize yeni çıkmış kardeşlerimin,
ve bazı hallerde yerimi alan ikizimin, yani
hepimizin birbirimizde uyuyan macerası,
derin uyandığında ve cam;
toprağa, gökyüzüne, denize
aynı anda açıldığında, ve
"benim deniz ahalisinden olmama daha çok var
ne zaman başım ağrırsa çıkan lodostan işte o zaman"
sitemi yersiz, yurtsuz, yetersiz kaldığında,
camdan baktığım "Pera"dır ve açık kalmıştır.
Kimsenin üstünü örtemediği ve hep aynı yerinden
açık'lanan bir şehir "Pera"dır.
Bu şehre yetişemedik ama,
bu şiire yetişmek bize iyidir.

Hamburg'da kısa saçlıdır John Lennon, ben onu gorurum.
Sevdiğim her şeyi sevdiğim her şeye benzetme huyum.
Ne zaman bir şeyin derinliğini değil, enginliğini
ölçmek istesem, 'uzun boylu' bir adam, bir ses, bir
şiir, bir şarkı, bir alay, bir ölüm, bir küskünlük, bir
kahkaha, bir konuşma gelir aklıma.
sanki böylece boyum bir karış daha uzar!
Ben bu yüzden; 'sonradan şehit' John Lennon'ı da,
kısaltılamaz bir şiir olan 'Uzun Bir Adam'
İlhan Berk'i de bu huyumu sevdiğim gibi
severim.
Çünkü onların yaşamlarını da, ölümlerini de
kim uzatabilir onlardan başka?
Onları ayrı ayrı ve birlikte
sevdiğim her an, ikizimin yerini
ben alırım ve yaşasın ! ve yine 'eski
çocuk' kalırım.
İkisini de uzun sözlerinden, kısa saçlarından
ne zaman tanımışsam, 'eski cümle
bahçesi' olurum.
Birincisinin bıraktığı çocukların sonuna geldik.
İkincisinin yazdığı incelik çocukları da sarsın.
Çünkü "Çocuklar okuldan dönüyormuş gibi
sesin içindi", onun zarif ve usul tavrı.

Babalarından değil çocuklarından dünyaya
geliyorlardı, ben onu gorurum.
Bir kadından bir kadına verilen gül...
Bir babadan bir çocuğa kalmayan gül...
Çok söylenenler yanında, bazen
gül üzerine küçük söylenmiştir.
Kolayca resim olacakken, sabırla şiir olan
bu "nesne" kadar dokunaklı -ve hâlâ- ne kalmışsa
dünyaya, onun güzel ırmağında yüzmüştür.
Bir kolu "Atlas"a düşmüştür.
Çünkü anne gülden,
şiir çocuktan dünyaya gelmiştir.
Her 'iyi şey' gibi, ondaki bu çocuk-tarih,
geçmişin ve geleceğin yolunda büyümeden
Kavimler Kapısı'ndan geçip, çarşının içine düşen

arkadaşları gibi biraz tecessüs, biraz tebessüm
suretinde tebdil gezmiştir.
Elinden bir tutanı olsaydı büyürdü!
O zaman ne tarih bu kadar çocuk,
ne şiir böyle babasız olurdu!
Bazıları babalarına borç bırakmadan,
kendi şiirleriyle 'büyük' olmayı bilmişlerdir.
İlhan Berk'in bütün çocukları, çeşitli ruh
iklimlerinde, deniz ve kara semtlerinde
doğmuşlardır ama, hepsi de İlhan Berk
olmayı bilmişlerdir.
Ne kadar ona benzerler ve ne kadar birbirlerine
benzemezler. Yani "şiir terbiyesi"nde aynı,
"şiir tabiatı"yla farklı! Çünkü babalarından değil,
çocuklarından dünyaya gelenlerin gezdiği bir
şiirdir İlhan Berk'in parkı.

Kadınlar kendini görmek için baktığı
aynalardı, ben onu görürüm.
İlhan Berk artık resim çektirmiyor.
Oysa hâlâ umuru olmalıydı:
'O, yüzünü çektiği için çok ayna kırılabilir.'
Baktı mı? Evet, baktı.
Yalnızca kendi yerine, kendi yüzü suyu hürmetine
bakmakla kalmadı, bir 'bakışım'a da baktı.
İnsan aynaya bakarken,
ayna da insanın yüzüne bakar.
–Hemen sonra, bir süre, yıllar boyu–
Ya da hiç bakmaz ayna insana.
Unutulan suretler başkadır, bakılmayanlar başka.
Bir şair olmak kadar mutluluk vericidir,
bir aynayla bunca tesadüf etmek
Ama boy aynaları geçersizdir: Onlara
hiç yokmuş gibi davranmalı,
çünkü uzun boylu bir şair olsa da adam,
bir yüz her şeyi kendinde toplamalı!
Buna en çok elleri ekleyebilirsiniz.
El ve yüz arasındaki mahremiyeti,
ancak ayna karşısında teşhir edebilirsiniz:
Avuçlarının arasında, büyük çocuk gözlerini

size teslim etmek için bakarkenki yüzü...
Dünyayı sevmek olağan, insanları sevmek iyi,
doğayı sevmek iç açıcı, geceyi sevmek güzel,
çocukları sevmek biraz kederli... Ama,
kadınları sevmek kadınlardan bile şahane!
Bunu bir 'lüks'e dönüştürmek de ondan beklenirdi.
Öyle yaptı, beyaz şarabını, ama su saygısıyla, içti.
Aynaya baktığında kadınlarla karşılaştı. Ama su
saygısıyla, içti suyunu onların gözlerinden.
Belki de bir olanaktı.
Düşmanı gözlerinden yakalamasını bilen
bir avcıydı belki o.
Herkes ormanda çalışıyor, ama çoğu
eli boş dönüyordu.
Yakındı-uzaktı, oyundu-tuzaktı.
Belki de orman birlikte yakılacaktı.
Ama önce kadınlar kurtarılacaktı.
Yangından bize taşıdıkları izlerle... Çünkü
birbirimize ve aynadan bize bakılacaktı.
İlhan Berk resme durmalı ve
ona bakan aynaların kalbi kırılmamalı!

Bütün yazdığı bir sayfadır, ben onu gorurum.
Dünyada mes'el kalmadığı için değil,
yalnızca mes'el bilmediği için kendi kendineymiş
gibi mırıldanan yeni dervişlerden birinin ses-
sizliğini söylentiden korumaya adanmıştır bu
mes'el:
Şair, Dünyaya bakarsın. Aklını, sesini ve yüreğini
ona kapatmadan önce şöyle sorarsın:
-Ne çoksunuz, ama haksızlıklarınızı az sanıyorsunuz.
En büyük günahın, yaptığınız haksızlıkları
azımsamak olduğunu bilmiyor musunuz?
Dünyadan gelen gürültü bile, orda dönen
eğlenceyi aşıp ulaşamaz sana.
Gürültüyü de sessizlik sanırsın meşrebince,
tıpkı hoşgörüyü de bir eğlence sandığın gibi.
Ve kapanmadan önce, biraz duyulabilir bir sesle:
-Ne oluyorsunuz, haksızlık yapacak kadar
çok zamanı nasıl buluyorsunuz?

diye söylersin. Taşınırsın. Beklemediğin için, seni,
senden sonra kutlayacak birilerini. Ama onların da
aradığı yanıt değil, sen olursun.
Sen az kalırsın, tekrarlanan karşısında.
Bayağı tekrar. Gevşek tekrar. Zalim tekrar.
Bencil tekrar. Haksız tekrar. Tekrar tekrar.
Onun tekrarı ise, çoğunluğun karşısına çıkar.
Değişimin tekdüzeliğine karşı, tekrarın rengi.
Çünkü önceden bilineni karıştırmak, ayıklamak,
elin değdiğince çıkarmak, düzenlemek, yeniden
kurmak, dünyayı kayıp bir elyazması gibi
okumak ve onun üzerinden yazmak, bu dünyaya
alışamayanlara düşüyor, onu karalamayanlara,
suçlamayanlara, içinde yaşayanlara.
Ben, İlhan Berk'de dünyanın bir tekrar
olduğunu görürüm. İyimser: "El Yazılarına
Vuruyor Güneş." Bu yüzden sabahları da şiir
yazabilir. Güneşten yana. Dünyanın halini bilmek
ve balta girmiş ormanlarda bile kaybolmak
üzere olanı aramak. Dünyanın bu kadar tekrarlandığı
ve dünyaya tekrarın bu kadar çok yakıştığı
şiir az bulunsa da... Bu şiirlerden biri
İlhan Berk'in yazdığıdır. Haksızlığa karşı
dünyayı tutar ve onu bir sayfaya yazar.
Dünya ile kağıt arasında
iyi ki varsınız sevgili İlhan Berk.
İyi ki el yazılarınıza vuruyor dünya!

K A L M A K İ M K Â N S I Z

İlhan Berk'in Şiiri ve Poetikası Üzerine Bir Deneme

Orhan Koçak

Türk şiirinde en farklı biçimleri denemiş, en farklı kalıpları kullanmış şair İlhan Berk'tir ("Bir anlatı doymazıyım ben..."). Bu deneysellik, ya da deney çeşitliliği, şairin "usa karşı" bazı deklarasyonlarıyla da birleşerek, gerçeğe uymayan, yanlış bir "İlhan Berk" imgesi de yaratmış olabilir: Şiirin kendisine gidebilmek için şiir üzerine düşüncelerden kolayca vazgeçebilen bir şair: Bir kuramcı değil, bir yapıcı. Bu izlenimi güçlendiren bir başka nokta da Berk'in yapıtında, bir Ahmet Oktay, Cemal Süreya ya da Turgut Uyar'ın yazdığı türden şiir eleştirilerine, görece "nesnel" değerlendirme çalışmalarına pek rastlanmamasıdır. Zaman zaman yayımladığı denemeler, şiir üzerine düşüncelerini içeren defterler, kavramsal bir doğruluk iddiası içeren metinlerden çok, birer "şiir ucu" (Necatigil) ya da "şiir artığı" (Berk) olarak görülmüş olmalıdır: Şairin "poetikası" da şiirinin, hatta *şairce davranışının* bir parçasıdır. Bunun epeyce yaygın bir izlenim olduğunu gösteren belirtiler yok değil: *Güzelırmak*'ın geçen yıl yayımlanan ikinci basımının arka kapağında, kitapta yer alan ve Berk'in şiir üzerine bazı gözlemlerini, bazı düşüncelerini içeren "Şairin Kanı" şöyle tanıtılıyor: "(Şairin Kanı) *kuramsallığı aşan* şiir sanatına, poetika sorununa eğiliyor." Bu notların da Berk'in şiirlerini çok andırdığı yadsınamaz, yine de unutulan bir şey var: Bir düşünsel ürünün kuramsallığı aşması için önce oradan *geçmiş* olması gerekir. Belki daha tuhaf olanı, şu: Aynı kapak yazısında, "Güzelırmak" bölümündeki şiirlerin de "insan gövdesi *sorunsalını sorguladığı*" belirtilmiş. Demek, İlhan Berk şiirleriyle kuramcılık yapıyor, kuramsal düşünceleriyle de şiir...

Şairin yine geçen yıl yayımlanan iki kitabı, *El Yazılarına Vuruyor Güneş* ve *Şairin Toprağı* bu türden yanılgıları giderecektir. Bu denemelerden ve günlük notlarından, Berk'in daha 1950'lerin başından beri sistemli bir poetika geliştirdiğini ve bütün şiirsel dönüşümleri içinde de bu poetikaya bağlı kaldığını görebiliyoruz. Bu, Aristoteles'inki gibi, başka şiirlerin ve farklı örneklerin ortak özelliklerinin soyutlanmasıyla elde edilmiş klasik bir şiir kuramı değil. Poe'nun platonik poetikasına da benzemiyor. Daha çok Valery'ninkini andırıyor: Şairin kendi şiirlerini yazarken karşılaştığı somut so-

runlarla ilgili açıklamalar, gerek duyduğu hazırlıkla ve üstlendiği emekle ilgili düşünceler. Bu şair, Valery'de olduğu gibi, hem İlhan Berk hem de Şair: Yazım süreci içinde kendi ampirik kişiliğinin gündelik özelliklerinden sıyrılan ve işinin buyruğuna giren kişi. Öyle sanan ve biraz da öyle olan. Yine Valery gibi, *Atlas*'ı yazan adam da şiirin şairinden bağımsız olduğuna inanıyor; üstelik, yalnız yazılıp bittikten sonra değil, daha yazılırken bile ona biraz kapalı olduğunu düşünüyor: "Şiiri doğrular yürütür, yanlışlar yapar."

Doğrudan doğruya çalışmanın kendi içinden türetilmiş bu türden bir poetikanın Türk şiirinde başka örneği var mıdır? Belki Yahya Kemal. Berk'in Yahya Kemal'den bir farkı, ortaya koyduğu poetikanın çelişkisiz ve sabit olmamasıdır. Yazım sürecinin kendi ürünü olan bu poetika, romantizmle başlayan modern şiirin dolaşık serüveninin de kısaltılmış bir tarihi gibidir. Türk şiirinin, 1930-70 yılları arasında,'Batı şiirinin son iki yüzyıllık tarihini kısaltılmış ve yoğunlaştırılmış bir biçimde yeniden yaşadığı, ama bir "taklit" olarak değil de modern dünyada şiirin (sanatın) bir iç zorunluluğu olarak yaşadığı söylenebilirse eğer, bu yoğunlaşmanın en tipik temsilcisinin de İlhan Berk olduğunu görmek gerekir. Poetikasındaki iç gerilimler, şiirinin (ve şiirin) *deneyimin peşinde doğaya ve mimesis'e bir kez sırtı çevirdikten* sonra gelip dayandığı sınırlarla, yaşadığı zorlanmalarla ilgilidir.

Ama ne tuhaf, şiirinin içindeki ve çevresindeki kavramsal öğeleri bir kalemde silerek oyuna ve dansa dönüştüren Melih Cevdet "usçu" bir şair olarak görülüyor da, kendi emeğinin ve şiirinin bir de kavramsal röntgenini çekebilen İlhan Berk'in "kuramsallığı" farkedilmiyor...

I

Mutlak deney olarak şiir. 1950'lerin ortalarına doğru şiir birdenbire mutlaklaşır. "Bugün, neden birdenbire ozanın şiiri için göze alamayacağı bir savaş olamaz dedim,bilmiyorum. Ama bunu bugüne değin bu denli iyi duyduğumu sanmıyorum. Ozan da bağlıdır, ama bağları şiiri için kırmalı derim (...) Her günkü düzenini yıkar (...) şiiri için yeni bir düzene girebilir. Düşündüğü, düşlediği dirimleri yaşar; *hayatıyla, salt şiirin bu serüveni için oynar.* Bir oyuncu gibi davranabilir, güzel bulduğu bir oyunu oynar." (15.6.55; EYVG) Modernizmin ilk deklarasyonlardan biri...Yahya Kemal'in de "mısra, haysiyetimdir" dediği söylenir. Ama onunki bir zenaatçının gururudur daha çok: İşini tamamladıktan sonra rahat eden ve bu işin *teknik* başarısının verdiği tatmin sayesinde bazı zillet hallerine ("Şefin" masasında aşağılanma vs.) katlanan *pre-kapitalist* adamın stoacı gururu. Ama Yahya Kemal'in şiir adına hayatla oynaması düşünülemez bile. Böyle bir tutum,

hayatın şiir için bir hammadde olarak görüldüğü, demek şiirin hayatın hep bir adım önünde yaşandığı bir durumu varsayar: Şiir, ilerde, görünenin bilinmeyene karıştığı yerde başlıyordur artık. Çalışmanın, emeğin niteliği değişmiştir: Modern-öncesi durumun basit (artmayan) yeniden-üretimininin yerini, genişleyen, sürekli artan yeniden-üretim almıştır. Yeninin, özgünlüğün ve deneyin yüceltilmesi, bu dönüşümün sanat emeğini de etkisi altına aldığını gösterir. Şiir, Yahya Kemal'de olduğu gibi, kendisi tartışılmayan bir mutlak'ın ("yerli yerinde duran rüya") süslenmesi, "terennümü" ya da bir geleneğin zarif bir biçimde devralınması ve tazelenmesi değil, bilinmeyenin içinden yeninin deneyle çekilip alınmasıdır. Şiir mutlak'ın temsilcisi değildir artık (Haşim, Tanpınar hatta Asaf Halet'te hala böyledir), şiirsel deney mutlak'ın kendisidir. Memet Fuat'ın yaptığı gibi Türk şiirini iki ana kola (bir yanda Baki, Yahya Kemal, Nâzım, karşıda Naili, Şeyh Galip, Haşim, İkinci Yeni) ayırıp sadece sürekliliği vurgularsak yeniyi anlayamayız.

Duyuşun, duyusal algının niteliğinde bir değişmeyle birlikte başlamıştır bu kopuş: İlk ve belki en yoğun ifadesini Dağlarca'nın "Havaya Çizilen Dünya"sında bulabileceğimiz bir *savsız duyusallık.* Duyular, görgünün, kültürün, aklın, pratiğin, hatta duygunun buyruğunda değildir şimdi; bağımsızlaşmıştır.Duyusal yaşantının bağımsızlığı mutlak değildir elbet; bellek yoksa, geçmiş yoksa, demek kültür yoksa, algının *gestalt*'ı da kaydedilemez.Yine de bir tür ilkelcilik, sanatın körelmeye, kalıplaşmaya çok yatkın olan duyusal etkinliğini tazelemekle kalmaz, sanatçının çok *doğal* bir biçimde benimsemiş olduğu bütün o gelenekleri de sanki ilk kez görülen bir duyusal nesneymiş gibi yeni baştan algılamasını ve böylece *ebedilik* halesinden sıyırıp *tarihselliştermesini* sağlar.Şair, dünyayı ve eşyayı sanki ilk kez kendi gözleriyle görüyordur (50-sonrası şiir ve öyküde tahkiyenin önemsizleşmesi de izlenimin ve *ham duyuşun* öne geçmesiyle ilgiliydi: Anlatılan, aktarılan bir dünyanın, anlatma ve öyküleme geleneklerinin dışına çıkmıştı sanatçı). Pratiğin, alışverişin, iletişimin, sağkalma içgüdüsünün sınırlamalarından kurtulan duyusal algı aynı anda hem keskinleşmekte hem de yumuşamaktadır. Duyuş, Berk'in yukarda aktardığım sözlerinden anlaşılabileceği gibi, bir tür nedensizlik, bir ivedilik ve apansızlık kazanmıştır; modern şiirin gelişini muştulayan bildiri de o şiirin kendisi gibi nedensiz, anlık ve zorunludur. Burada, duyuların *duygudan* bağımsızlaştığını da görmek gerekir: Duyusal algı içerikleri, renkler, biçimler, düzenler, sözlerin akışı ve dokunsal özellikleri, şiirden önce belirlenmiş bir duygunun, bir keder ya da zafer duygusunun işaretleri değildir artık. Bu yüzden, yeni şiirin "aşırı psikolojik" veya fazla öznel olduğu da öne sürülemez: Uç noktaya götürülen öznellik, nesneye geçişi de sağlar: *Şairin her türlü bağın, her türlü verili anlamın ötesinde sırf kendi adlandırma/anlamlandırma yetisinin*

sınırsızlığıyla ışıdığı an, aynı zamanda dünyanın (savsız) duyusal varlığına maruz kaldığı, onu karşılıksız bir bağış gibi kabullendiği andır:

Ruhum,
İlhan Berk köprüden geçiyor duyuyor musun?
Bir serçe yavaş yavaş uçuyor
Bir balık başını suyun yüzüne çıkarmış bakıyor
Düştü düşecek dalından bir yaprak.

("St. Antuan'ın Güvercinleri", *Galile Denizi*)

Duyusal algıda edilginliğin bu zorunlu payı, eski sanatların dingin ve stilize doğa imgeleriyle karıştırılır bazen. Fark radikaldir: Modern-öncesi sanatın doğası, fethedilmiş ve evcilleştirilmiş bir doğadır. Bir iktidar istiaresidir, Tanpınar'ın belirttiği gibi.Modern sanatın doğasıysa romantik estetiğin *yüce* kavramıyla birlikte doğar: Sadece güzel ve uyumlu olanı aşan, güzel' in tam karşıtı olmasa bile sevimli'nin karşısında yer alan, insanın zihinsel ve fiziksel egemenliğini kabul etmeyen doğa. Baudelaire'in *correspondance* ve eşduyum kavramları da yücelik düşüncesinin açtığı alanda çalışır: Özneyle nesne arasında, kullanımı aşan ve tahakkümcü olmayan bir ilişkinin, bir özdeşleşmenin kurulabileceğini sezdirir. *Günaydın Yeryüzü*'nden şu dizelerde, dönemin popülist "tarımsal" şiirinin fazla huzurlu sesi de işitilebilir belki; ama o şiirlerde rastlanmayan kaygılı bir şefkat, bir içselleştirme belirgindir:

Hiç unutmam bir gün geç vakit
Tam benim geçtiğim zamana rastlamıştı
Büyüme saatı bir ormanın
Şöyle iyice dinlesem artık
Bütün ormanları büyürken duyarım

("Bir Orman")

Ama Haliç karşısında, yıkılmış ve değersizleştirilmiş doğa karşısında söylenmiş şu sözlerde, eşduyum yetisi sadece doğayı değil, bastırılmışlığın tarihini de içermeye yönelir:

Sen ey benim git dediğim gök! Ve ey yalnız su!
Duyuyorum işte umurunu, kaslarını, yanak kemiklerini

Ve cesedini (eski bir gemi leşi ağırlığında

ve mavi damarları atar hala.Bir hızarın kestiği
Ve ne ölüme benzer
Ne de dirime ve.)

("İstanbul", *Atlas*)

Deneyim, uç noktaya götürülmüş öznelliğin nesneyi el koymaksızın içerebilmesine imkân verirken, ölümle hayat arasında kalan, ölenin haysiyetinin ("yanak kemikleri") ve kırgınlığının hala duyulabildiği bir bölgeyi aydınlatır. Bu gerçek-dışı (ya da pratik-dışı), imgesel bölge, genele karşı tikelin, bütüne karşı parçanın, önemliye karşı önemsizin hakkının tanındığı yerdir. Trajik, hatta dramatik bile olmayan bir an, herhangi bir an, uzaktan gelen kurtarıcı bir ışık altında birden değerlenir:

Yürüdüm gittim ben yanısıra otların, ölü otların
Kulağımda çalışan insanların sesleri
O zamandı kapandı gök, o zaman yedim yağmuru

Sonra çok sonra çıktı güneş.

("Güneş", *Kül*)

Berk'in en iyi şiirlerinde, örnekse *Denizeskisi*'ndeki "Kayıp Oğlunu Arayan Bir Baba İçin Şiir" ve "Ölü Bir Ozanın Sevgili Karısını Görmeye Gitmek"te, kitaplaşmamış son ürünlerinde, bir durulmayla, hatta bir durgunlukla aynı anda bir kımıltı da duyulur: An, hem süreçten ayrı düşmüş, sessizliğe göçmüştür, hem de bu sessizlikte bir ifade kazanmıştır. Ama bu, öznenin de silinmeye gittiğini gösterir: *Öznellik, deneyin taşıyıcısı olan öznenin kendisini de çözmeye, parçalamaya başlar*: İzlenimin kayıt cihazıyla birlikte dışavurum jestinin kaynağı da yokolma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Bu noktada iki yol vardır şair için: Ya *gerileyecek*, tutunmaya, kendini bir üslup, bir *maniere* olarak sürdürmeye çalışacak, ya da "anlamdı, anlamsızlıktı hiçbir şey düşünmeden", silinmek pahasına "şiirin götürdüğü yere" *ilerleyecektir* (1.2.69; EYVG). İlhan Berk bu iki yolu da denedi. İkisi de her zaman, üstelik aynı anda, geçerliydi onun için. İbre, *manière* ile deney arasında sürekli oynayıp durdu. (Bu gerilimin ürünü olan iki büyük yapıt, *Atlas* ile *Denizeskisi*'dir bence.) Ama bir yolculukta, bir serüvende kullanılıyordu bu pusula: Şehirde başlayan bir yolculuk.

II

Şehir gezgini olarak şair. Lirik şiir ve sosyalizm. İlk basımı 1947'de yapılan *İstanbul* (ikinci basım, *İstanbul Kitabı* adıyla, Eylül 1980) şaşırtıcı bir kitaptır. Önce, okunmadan kalması, fazla dikkat çekmemesi şaşırtıcıdır. Şiir ekonomisinde hiç dolaşıma girmemiştir sanki. Sosyalist şiirin içinde (bugünden bakınca) önemli bir yeri vardır, ama 60 sonrasının solcu şairleri üzerinde bir etkisi görülmez. (Bunda, 80'e kadar, demek bu ülkede sosyalizmin bir evresinin bittiği tarihe kadar, kitabın bulunamamasının da payı olabilir.) İlk "şehir şiiri" olduğu da rahatlıkla söylenebilir, Baudelaire'in *flâneur*'ünü andıran bir "şehir gezgini" ilk burada belirir; ama *düşünür-gezer* kavramıyla konuyu güncelleştiren ve şiir araştırmalarının gündemine sokan Ahmet Oktay'ın önemli yazısında bu kitaba değinilmemiştir. Bunda, Berk' in kendisinin de uzun süre kitabı unutmasının payı var mıydı? *Galile*'deki o köprü, şairi İstanbul'dan rönesans bahçelerine, *Çivi Yazısı*'nın, *Otağ*'ın *ballade*'larına, *rondeau*'larına, *troubadour* şarkılarına ulaştırmıştı.

Ama asıl şunun için şaşırtıcıdır bu kitap: *Gövdelerin dolaşımı*, kalabalıkların akışı, modern durumun en şaşmaz belirtisi olan o sivil kitlesel sirkülasyon, ilk kez İstanbul'da şiire girer. Batı'da topraksız köylülerin kente göçüyle başlayan ve Fransız devrimi sırasında Paris sokaklarında kitlelerin dört bir yöne akışıyla çağa damgasını vuracağını belli eden bu durmak bilmeyen dolaşım (*tüketim*, kitlesel pazar, böyle başlamamış mıdır?) Türkiye'de 1877-78 Osmanlı-Rus savaşıyla ve Balkan ve Kırım Türklerinin Anadolu'ya ve en çok da İstanbul'a kaçışıyla ortaya çıkmıştı. Ama bir kez başladıktan sonra bir daha durmayacak olan bu sürekli hareketin, herkesi biraz "muhacirleştiren" bu salınımın, edebiyat üzerindeki ilk etkisi, geçmiş özlemini kışkırtmak oldu. Mithat Cemal'in *Üç İstanbul*'unda, "93 harbi" sonunda İstanbul sokaklarını dolduran köklerinden kopmuş kitleler sadece dekordur. Ama sonra gelenler de, Nâzım Hikmet, Necip Fazıl, Sait Faik ve Orhan Veli de bu kitlesel ve nerdeyse amaçsız, maddesel dolaşımı pek kaydetmediler. *İnsan Manzaraları*'nda hareket şehrin içinde değil, şehir dışına doğrudur ve ve polis tutuklamış olmasa mahkum Halil, İstanbul'da *kalmaya* ve çalışmaya devam edecektir. Nüfusun basıncı, o sıkışıklık, o gidiş geliş, *İstanbul*' dan sonra da Turgut Uyar'a kadar şiirden silinir.

Yorgun asabi kederli kindar
Yığın yığın olmuşlar hepsi köprünün açılmasını bekliyor
Bir anda şehrin dört bucağına akacaklar

(*İstanbul*, 1. basım)

İlhan Berk, kitabın ikinci basımını hazırlarken bazı değişiklikler yapmış, yeni parçalar eklerken bazılarını da çıkarmış ve sözcükler üzerinde oynamış. Bu değişikliklerin kitabın gücünü ve *özgüllüğünü* biraz aşındırdığını düşünüyorum ben. Yukardaki pasajın ilk dizesi ikinci basımda şöyle: "*Yorgun, kinli, kederli, durgun.*" Küçük ama önemli bir kayıp: "Asabi"nin yerini "durgun" alınca, büyük şehrin insanı da her çağın emekçisine dönüşüyor, tarihsel özgüllüğünü yitirip genelleşiyor. Oysa büyük şehir insanını köylüden ve kasabalıdan ayıran da budur: "Asabi" yaşamının fazla yoğunlaşmış olması, dört bir yönden gelen uyarımların sıklığı ve çeşitliliği nedeniyle sinirlerinin gerilmiş olması. Bu, 20. yy başında öncü sanat akımlarını da etkilemiştir. Kübizmde, Robert Delaunay'in resimlerinde ve en çok da Apollinaire'de görülen *eşzamanlılık tekniği* bu uyarım çoğulluğuna verilen bir karşılıktır: Sanatçı, farklı perspektifleri, farklı duyguları, başka başka yerlerde yaşanan deneyleri tek bir an içinde toplamayı denemekte, bir anın içindeyken eşzamanlı başka anları da duyurmaktadır. Ancak büyük şehirde ortaya çıkabilir böyle bir deney. Tanpınar da *Beş Şehir*'in İstanbul bölümünde bir eşzamanlı yaşama iştahından söz eder: Çengelköy'deyken insan birden Bakırköy'de olmak ister, Bakırköy'deyken de Feriköy'ü değilse bile Vaniköy'ü düşünür...*İstanbul*'da gördüğümüz eşzamanlılık bu kadar pastoral değildir elbet: Şehrin sinir merkezlerinde, karınca yuvalarında gerçekleşir ve gezinen bir adamın algılarının ürünü olsa bile çalışmayı ve zor'u da içerir. Çok uzun şiirden bazı dizeler alacağım:

İstanbul açları tokları hastalarıyla aynı kıta üzerinde bulunuyor
(...)
Bu saatte dünyada sabahtır
(...)
Tramvayların havayı yarıp geçtiklerini görüyorum
Tünelde vagonların ışıkları yandı
Gülhane parkına güneş vurdu
Fatih'teki "Garipler Mahallesi"nde şimdi sade çocuklar
kalmıştır
Edirnekapı tamvaylarında iğne yere düşmez
Sanki bir can pazarı kurulmuştur

Kitapta çift aralıkla basılmış böyle dizeler, Berk'in daha o yıllarda Apollinaire'le tanıştığını düşündürebilir. Şüphesiz, Apollinaire'in "Zone"undaki şok tekniklerini, birbirinden büsbütün bağımsız imgelerin artarda gelişinin yarattığı sirk etkisini burada bulamayız. Apollinaire'den çok Cendrars'yı andırır *İstanbul*'un tekniği, sert montaja kapalıdır. Ama eşzamanlılık tekniği-

nin özünü, şairin bir ölçüde silinerek farklı deney çizgilerinin kesişme noktasına indirgenişini bu şiirde de görmek mümkündür: "*Rıhtımda bir adam cigara yakar dumanlarını ağzında tutmaz / Gözleri büyümüş bir kız köprüden geçenlere bakar konuşmak ister konuşamaz / Sokaktan bir şair geçer hiçbir şey için değildir.*"

İstanbul, Fikret'in "Sis"ini anımsatan son bölümleriyle, bir protesto şiiri; ama Güven Turan'ın da bir incelemesinde belirttiği gibi şairin daha sonraki ürünlerinde görülen bazı motifler, söyleyiş tarzları, hatta bütün İkinci Yeni'de görülen bir *lirik duruş* ilk kez burada beliriyor. İzlenimci resimde olduğu gibi şehrin bir *manzara* olarak algılanışına, emeğin ve tekniğin ürünü olan nesnelerin savsız duyusallığın konusu oluşuna ilk kez bu kitapta rastlarız: "*İşte kurşun kubbeler şehri İstanbul'dasın*" ya da "*Ben bu sokakların ağır bir öğle güneşi altında gerindiklerini bilirim*". Hem eski şiirden, sözgelimi Yahya Kemal'den, hem de sosyalist şiirden, o yılların Nâzım Hikmet'inden farklıdır bu. Yahya Kemal şehri bir doğa olarak görse de, bir imparatorluğun doğasıdır bu: Düzenlenmiştir ve belirli bir *çıkar* adına düzenlenmiştir. Fazla anlamlıdır o yüzden, hatta "manidar"dır. Nâzım'ın şehir ve kır manzaralarında da böyle bir manidarlık vardır çoğu zaman; görüldüğü anda, bir mücadelenin, üstelik sonucu doğal/tarihsel yasalarla belirlenmiş bir mücadelenin işaretine, kanıtına dönüşür. *İstanbul*'un şehir-doğası farklıdır. Anlamla yüklü, simgeleşmiş doğa imgeleri burada da bulunabilir ; bir örnek, eşitlik özleminin imgesi olarak gökyüzüdür: Herkesi kendi altında toplayan gökkubbe. Ama şiirdeki duyusal algının genel tonunu "ağır bir öğle güneşi altında gerinen sokaklar" imgesi verir: İzlenimcilere, Debussy' nin müziğindeki o ağır, amaçsız tenselliğe yaklaşan, varlığın belirsizliğini, tanımsızlığını sezdiren bir ton.

Bunun *mücadeleyle* kolay bağdaşmayacağı söylenebilir (bir tür sosyalizmle bağdaşabileceğini öne süreceğim). Savsız çünkü çıkarsız ve amaçsız duyusallık, en hafif deyimiyle dalgınlık, hatta "dalgacılık" demektir, mücadele açısından. Varlığın hedefsizliğini hissettiren imgeler, kendi zorunluluğunu doğanın yasallığı ve hedefliliği modeline göre kurmuş bir sosyalizm için (Engels, *Doğanın Diyalektiği*; Nâzım, *Rubailer*) biraz "bozguncu" kaçacaktır. Üstelik bu şiirde iç sesle dış sesin, öz(n)el sesle kamusal sesin ilk kez ayrıldığı da görülür. O güne kadar şiirin sesi ya çok özneldir (Haşim, Dağlarca), ya da çok genel ve kamusal (Akif, Nâzım'ın ilk dönem şiirleri). Öznelliği ya da kişiselliği bir dünya görüşü içinde sindirmiş şiir de vardır (Yahya Kemal, Nâzım'ın 30'lardan sonraki şiirleri). Ama iç sesle dış sesi birbirine *karıştırmadan* aynı anda sürdüren ilk şiir *İstanbul*'dur. Berk'in kitabın ikinci basımında değiştirdiği bir pasaja bakalım yine:

Bu üç kız Beyoğlunda büyük bir mağazada tezgahtar
Bunlar yol amelesidir
Bunlar vapur işçisi
Öbürleri duvarcı hamal ırgat kayıkçı
Hepsi bu gök altında sarmaş dolaş olmuş yürüyorlar

Dünyada işlerine giden insanları görmek kadar güzel bir şey yoktur
(Biliyorum artık akşama kadar onları hiç göremeyeceğim)

Şair, ikinci basımda, son dizeyi atmış ve "dünyada işlerine giden..." dizesini onun yerine parantez içine almış! Oysa "Biliyorum artık akşama kadar..." dizesi hem şairin topluluktan ayrılışını anlatmaktadır (onlar çalışırken o gezinecektir), hem de parantez içine alınmış olmasından anlaşılabileceği gibi bir iç sestir, öznenin kendi kendisiyle konuşmasıdır: Ayrılmanın, içe dönüşün, zorunlu yalnızlığın biraz kederli sesidir. Dış sesin yöneldiği insanlar onu işitemez.

Bu lirik duruşun bir tür sosyalizmle bağdaşabileceğini ve bu kitapta da bağdaştırılabildiğini öne sürmüştüm.Şair, bir sosyalist olarak yoksulların, alınterinin, sömürülen işgücünün safındadır. Ama emeği yücelten bir tavırla birlikte (bu, Marx'ın *Gotha Programının Eleştirisi*'nde gösterdiği gibi, burjuva ideolojisiyle sosyalizmin birbirine karıştığı yerdir aslında), insanların *dinlenme haline* yönelen bir ilgi de vardır:

Mercan yokuşu tıklım tıklım
Sabahla işe giden o insanların hepsi ayakta
Ben bu sokağın öğle paydosundaki halini bilirim
Ellerinde ekmekleriyle işçiler
Yan sokaklara çöküvermişlerdir
Kadınlı erkekli
Bir an makinelerden yağlardan kurtulmuşlardır
Gelip geçenlere garip bir şekilde bakarlar
(Bu bir an işten ve dünyadan uzak saatlerde
Onların akıllarından geçenleri bilmek isterdim)

Emeğin kurtuluşunun yanında insanın zorunlu emekten kurtuluşu da büyük anlamıyla sosyalist projenin bir öğesiydi. Ama işsizliğin sürekli bir tehlike olduğu koşullarda bu hedef sosyalist düşünüşün kıyısına itilmiştir. Sadece Paul Lafargue'ın *Tembellik Hakkı*'nda güncellik kazanır. Komintern sosyalizminin toplum tasarımı daha çok bir arı kovanını andırır: Herkes meşguldür. Proletkült ve Fütürizm gibi akımlar da çalışmayı, şiddeti ve

kaba kuvveti yüceltirler. Sosyalizmin bu Amerikanizasyonu (Stalin, Amerikan pratikliğine ve pragmatizmine hayrandı) köyden kente göçün hızlandığı ve herkesin mutluluk değil iş aradığı bir ortamda doğal karşılanabilir belki. Doğal olmayan, şaşırtıcı olan, "*dünyada işlerine* [sömürmeye ya da sömürülmeye - O.K.] *giden insanları görmek kadar güzel bir şey yoktur*" ya da "*O erkek sesi sonsuz çalışmanın / Yedi tepeden birden*" gibi çalışma tapmcının erkeklik ideolojisiyle bitiştiği (ve böylece aslına indirgendiği) dizelerin arasında, insanın dinlenen, saldırmayan, sadace bakan varlığının da kendine bir yer bulabilmiş olmasıdır. Üstelik, şiir bunu mutlaklaştırmaz, süreçten ayrı düşmüş bir an olduğunu belli eder. (Bu noktada da bir kayıp var kitabın ikinci basımında:"Bu *bir an* işten ve dünyadan uzak saatlerde...", ikinci basımda "Bu işten ve dünyadan uzak saatlerde"ye dönüşmüş.)

Ama bu dizeler de parantez içindedir, demek ancak lirik öznenin iç konuşmasının kaydedebildiği bir andır dinlenme anı. Paydos yapmış işçilerin "gelip geçenlere garip bir şekilde bakışı" ile şehir gezginin geçip gidenlere bakışı arasında bir paralellik kurulur *bu bir an*. Ama ayrılacak, gezinmeye devam edecektir. Yine de modern sanatla sosyalizm arasında bir birleşme, anlık da olsa bir temas kurulmuş gibidir: Çalışan kitlelerin safında yer alan ama onlardan ayrılan şair, bu ayrılmayla elde ettiği keskinleşmiş duyusal algı ve iç deney imkânlarını, bir*emanetçi* olarak yine onlar adına üstlenmiştir. Şiirin sonundaki protesto "paydos"larıyla ("*Bundan böyle paydos pisliklere çirkeflere cebre / Paydos yolunu kesen çamura, kelepçelere, boyunduruğa / Paydos zincirlere kara günlere topyekun paydos*") iş paydosu arasında uzak da olsa bir bağlantı kurulur.

Ama zordur sosyalizmle lirizmin birliği, bu lirizm modernist bile olsa zordur. 20'lerde, 30'larda yapamadılar. Nedensiz değildi.

III

Açılış ve kapanış. Deney, şehir ve sosyalizm. Poetikaya geri dönelim, şairin sosyalizmde duramamasının bir nedenini orada bulacağız. Şiir için her şey göze alınabilir, diyordu, alınmalıdır, başka türlü şiir olmaz: Şiir budur: Bir an için her şeyin askıya alınması, bütün bağların kırılması. Bundan birkaç gün sonra yazdığı notlarda da şunları söylüyor:

> ...şiir için yaşamanın anlamı apayrı bir şeydir çunku. şıır ıçın yaşamada, kendinizden kurtulmak, onun için yaşamak var. Onun, bir onun için yaşamak. Örneğin, peklik sevmem büyük bakkalları. Fukaralığın o içi ışıtan tadı yoktur onlarda. Fukara soluğunda hep mi hep bir yücelik bulmuşumdur. Ama bir sokağın serüvenine [şiir için - O.K.] girmek gerekiyor, o serüvenin içinde de bakkallar, hiç sevmediğim tuhafiyeciler var. Bir aydır her

şeyi onlardan alıyorum. (25.7.55; EYVG)

Şair o sırada "Paul Klee'de Uyanmak"a (*Galile Denizi*) çalışmaktadır ve şiirin kendi yazıcısının faaliyetlerinden başka bir şey olduğunu hissetmiştir.

Paul Klee'de Uyanmak'ı daha bitiremedim. [Bazen - O.K.] deney de bir şiiri yazmaya yetmiyor. Bir de şiirin kendi serüveni var. Onu da yaşamak gerekiyor. Bu, şiirin doğrudan doğruya kendi serüveni. Ozanın uğraşını aşıyor, onun deneyinin dışına çıkıyor. (10.7.55; EYVG)

Deney(im) tekinsizdir: Önce serüven yolunu açsa da şaire, her şeyi bir de kendi başına, kendisi için yaşama imkânını verse de, sonunda kendinden (vaz)geçmesini de gerektirir. Oysa şiirin sosyalizmde durmasının, kalmasının koşullarından biri, sosyalist olan yazıcısının hayatından türemesi ve orada doğrulanmasıdır. Hayat ile şiirin ayrı serüvenlere dönüşmesi, ayrı mahkemelerde temize çıkma zorunluluğunu duymaları, şiirin sosyalistliğini de dilin rastlantılarından birine dönüştürür.

Sosyalizm, deneyimden, mülksüz kitlelerin mücadele deneylerinden doğmuş olsa da, sonuçta bir bilgidir: Bu mücadalelelerin sonuçlarının hem determinist hem de teleolojik bir bakışla kuramlaştırılmasıdır. Çıkarın bilgisidir, sınıf çıkarının bilgisi. Radikal anlamıyla deneyim ise her türlü bilginin askıya alınmasıdır. "Zaten bilen kişi, bilinen bir ufkun öteşine geçemez," diyor Bataille *İç Deney*'de, "bilgisizlikten doğan deney anlatılmaz değildir —kişi, söz etmekle ona ihanet etmiş olmaz— ama bilginin sorularına verebildiğimiz cevapları da alır götürür bizden. Deneyim hiçbir şey ortaya koymaz, açığa çıkardığı hiçbir şey yoktur, inançtan yola çıkmadığı gibi inanca da varmaz." Sosyalizm bir öngörüdür: Bugünün çelişkilerinin tahlilinden elde edilmiş bir gelecek bilgisinin ışığında yine bugüne bakılmasıdır. Deneyim ise her türlü kesinlik gibi *ötenin bilgisine* de sahip değildir. Sosyalizm bir süreçtir; öncesi (mülksüzleşme, sömürü, baskı, isyan ve ezilme), şimdisi (örgütlenme, bilgilenme) ve sonrası (devrim) vardır. Deneyim ise, sosyalizmin içinde yaşanırken bile, bir andır; sürecin an, anın da süreç gibi yaşanmasıdır: Öncesiz ve sonrasızdır, kendi öncesini ve sonrasını siler. (Böyle bir tavra sol hareket içinde anarşistler, bohem ve lumpen öğeler daha yatkın olmuştur hep: *Serüvenci* diye nitelenenler, haklı olarak.)

Deneyim yazı serüvenine dönüştüğü anda yargının da dışına düşer. "Kimi zaman kendimi salt şiire bırakırım," diyor İlhan Berk 1 Şubat 1969' da, "şiirin çizdiği çizgiyi sürdürürüm. Bu, yazmak eyleminin kendisini sevme olayıdır. Konuyu bir yana atarak, şiirin götürdüğü yere gitmek. Anlamdı, anlamsızlıktı hiçbir şey düşünmemek. Salt yazma tadı...Yazmak için hiçbir neden, amaç, tür düşünmeden. Yazmak için yazmak." (EYVG) Şiir,

tuhafiyecilere, tuhaflıklara da götürebilecektir şairi, bir sabah saatinde getirip eğrelti otlarının arasına da bırakabilecek.

Lirik deneyimin zorunlu edilginliğinin, başıboşluğunun, sosyalizmle bağdaşması zordur. Emek ve çalışma motiflerine, sosyalist yazına göndermelere Berk'in daha sonraki yapıtlarında, örneğin *Kül*'de de rastlanır. Belki haksızlık olacak bu kitabı "İstanbul"la, hatta *Galile Denizi*'yle karşılaştırmak: Bir ustalık ürünüdür. Yine de öncekilere göre yer yer bir gerilim kaybı hissedildiğini,bunun da *emeği dolaysızca doğayla özdeşleştirmesinin* sonucu olduğunu düşünüyorum ben.

Doğanın çalışışını gördüm. Devinimi ve değişimi
Tarihi gibi halkların, doğan,yaşayan, ölen.

Emek, çalışan gövde, çok kozmik bir pespektiften bakıldığında doğanın bir parçası olabilir; ama tarih içinde insan emeği ile doğa arasında hep bir çatışma olmuştur. Tarih ve acı, insan soyunun doğa üzerinde egemenlik kurarak ondan ayrılmasının ürünüdür. Şiir, bu çatışmayı büsbütün unuttuğunda hafifleşme tehlikesiyle karşılaşır. "İstanbul"un üstünlüğü şurada: Sonuçta özneyle nesnenin birliği, insanla doğanın barışması demek olan lirik deneyimin ancak işin dışında düşünülebileceğini —tatili mutlaklaştırmadan— sezdirebiliyor: *Bu bir an...*

Ama sadece sosyalizmle lirizmin bağdaşmasını önlemekle kalmayan, şiirin kentte durmasını da zorlaştıran çok daha temel bir etkenden de söz etmek gerekir: Büyük kentin bütünlenmeyi, özetlenmeyi, *kapanmayı* reddeden doğası.

"İstanbul"a daha dikkatli bakalım: Hiçbir zaman tam olarak yayımlanamayan, tamamlanamayan, *kendine eşit olamayan* bir çalışma olduğunu göreceğiz. İlk basımı sırasında, kitabın parçası olan bazı şiirler kayıptır. Bunlar 1980'deki ikinci basıma alınır, ama bu kez de ilk kitaptaki bazı bölümler, bazı şiirler eksiktir, buna karşılık bazı yeni parçalar eklenmiştir. Her zaman hem çok eksik hem çok fazladır İstanbul. Berk daha sonra iki İstanbul kitabı daha yazar: *Pera* ve *Galata.* Daha önce yazdığı en güzel şiirlerinden birinin adı da "İstanbul"dur (*Atlas*). Bütün bunları geleneksel bir İstanbul sevgisine indirgeyemeyiz (Berk'in İstanbul'da değil, Bodrum'da oturduğunu unutmayalım), başka bir şey vardır, daha tekinsiz bir şey. Şair yaklaşmak istedikçe İstanbul kaçıyor gibidir, o yazdıkça şehir daha da çoğalıyor, yazının dışına kayıyordur. Çoğalma motifinin Berk'in şiirinde önemli bir yer tuttuğunu da biliyoruz. *Kül*'ün ilk şiiri şöyle:

Yavaş yavaş geçtim kalabalıkların arasından
bir deniz çarpması gibi çoğalta çoğalta geçen
geçtiği yeri

yavaş yavaş çıktım içimden.Dokundum
yavaş yavaş acıya, kuvarsa, şiire
yavaş yavaş tarttım suyu, anladım nedir ağırlık
kokular
coğrafya
eğildim sonra gövdeyi tanıdım ve düzenini
gördüm sessizliğin dümdüzlüğünü
gördüm yinelemedi gördüğüm hiçbir şey
böyle yavaş yavaş geçtim insandan insana
insanlaştırdım yavaş yavaş dışımı
böyle karıştım kalabalıklara
kalabalıklaştım böylece.

"İstanbul" şiirlerinin şehir-gezginiyle karşılaşıyoruz burada, ama bir farkla: Deneyimin nesnel tabanı olan şehrin kendisi gitmiş, sadece öznel duyuş kalmıştır. *Pera* ve *Galata* şiirlerindeyse tam tersi görülür: Sadece nesnellik vardır; gezginin lirik deneyimi, haritacının her şeyi kapsama, her şeyi numaralandırma çabasına bırakmıştır yerini. Ama her harita eksiktir, küçük bir çeşme ya da bir gizli geçit zorunlu olarak ihmal edilir. Şunu söylemeye çalışıyorum: Daha önce özneyi eşyanın duyusal varlığına açarak yeni bir lirizmi mümkün kılan şehir, çoğalan, kapanmayı reddeden yapısıyla bu lirizmi de imkânsızlaştırmakta, özne-nesne birliğini parçalamaktadır.

Bu noktada, bir kaç karşılaştırmanın yardımıyla, daha genel bazı şeyler de söylenebilir belki. Modern sosyalizm kentte doğmuş, ama ancak kırda ya da genel olarak *ülkede* kazanabilmiştir (Petrograt, kuralı doğrulayan istisnadır: Devrim, savaşmayı reddeden köylü askerlerin katkısıyla gerçekleşmiştir. Paris Komünü'nün şehirde kaldığı için yenildiğini ise Marx söyler). Sosyalizm, ütopyacı başlangıçlarını aştıktan sonra da, ütopyacılığın, bu modern-öncesi düşünüşün bir boyutuna bağlı kalmıştır: Bir noktada toplama, özetleme, sınırlama, kapatma çabası. Bütün ütopyalar bir *durumu* , bir yatışmışlık ve eşitlik durumunu öngörürler. Modern şehirse bu kapanışın reddidir. Bunun temelinde, Marx'ın *Kapital*'in üçüncü cildinde tahlil ettiği "genişleyen yeniden üretim" sürecinin yattığı da öne sürülebilir: Modern-öncesi çağın kendini yineleyen "basit yeniden üretim" şemasına karşılık, kapitalist üretim çevrimi hep artmış olarak döner başladığı yere: Kendine eşit olmayan, özdeşliği, kapanmayı reddeden bir tahripkar gücü vardır kapitaliz-

min (şüphesiz çelişkilidir bu, bir yandan da farklı emek ve maharet türlerini özdeşleştirmeye, standartlaştırmaya yönelir). Marx çelişkiyi görmüş ama yine de modern kapitalizmin bütünlenmeye ve sadeleşmeşeye yönelen bir diyalektiği olduğunu savunmuştu: Kapitalist birikim süreci içinde toplum eski ara katmanlardan ve fazlalıklardan arınacak, iki ana sınıfa indirgenecekti. Ama Marx'ın büyük kentin o *indirgenmez ve tekinsiz heterojenliğiyle* yüzleşmek zorunda kaldığı da bilinir. Bu gönülsüz yüzleşmeyi kaydeden metin, *18 Brumaire*, Marx'ın en tuhaf metnidir. Toplumun iki ana sınıfa indirgenemediğini, tam tersine büyük kentin (demek kapitalizmin) kendi içinden yeni "artıklar, fazlalıklar" (lumpenler) ürettiğini ve iki ana sınıftan biri olan burjuvazinin toplumsal iktidarının da ancak bu artıkların *diyalektiği kısa devreye uğratması* sayesinde sürdürülebildiğini anlatır.Burjuvazi (bir özdeşlik) kendini sürdürmek için bir fazlalığa, bir heterojenliğe, bir *başkalığa* dayanmak zorunda kalmıştır. Marx'ın iktidarı ele geçiren Bonapartist çeteyi betimlediği cümleler de bu heterojenliğin izini taşır:

> Kökenleri meçhul ve gelir kaynakları şüpheli yozlaşmış *roué*'lerin (Fransa'da Rejans döneminin sefihleri) yanında, burjuvazinin sürevenci ve müflis atıklarının yanında, yersiz yurtsuz gezginler, teskere almış askerler, serbest kalmış hapisane kuşları da vardı, kaçak kürek mahkumları, üçkağıtçılar, dolapçılar, *lazzaroni* (sahtekarlar), yankesiciler, gözbağcılık uzmanları, kumarbazlar, *maquereaux* (pezevenkler), genelev sahipleri, kapıcılar, edebiyat esnafları, laternacılar, eskiciler, bileyciler, lehimciler ve kalaycılar, dilenciler vardı — kısaca, Fransızların *la boheme* adını verdiği bütün o belirsiz, şekilsiz, parçalanmış, yüzer gezer kitle.

Yabancı sözcükleri kullanmak zorunda kalmasından da anlaşılabileceği gibi, bu çoğul, kaygan ve heterojen gerçekliği tek bir tanıma (örneğin "it kopuk") indirgeyememiştir Marx. Kullandığı nitelemelerde hem tekrar vardır, hem de çoğalma."Kısaca" diyerek özetlemeye kalkıştığı anda bile bir kayganlıktan, bir tanımsızlıktan söz etmek zorunda kalmıştır. Büyük kentin en kısa özeti, özetlenemezliğidir.

Sosyalist şiirin bu kentsel gerçeklik karşısında ikircikli bir konumu olmuştur hep. Sürrealizm döneminde *Paris Köylüsü*'nü yazan Aragon, komünist olduktan sonra daha çok aşk ve *yurt* şiirleri yazmaya yönelmiştir. Anarşist olduğu 1913-28 yılları arasında "Şehirlerde Yaşayanlar İçin Bir Okuma Kitabından On Şiir" gibi ürünler veren Brecht, daha sonra sınıf karşıtlığının kurgusal alanı olan ülkeyi temel almıştır. Türk şiirinde de görülür bu. Süreyya Berfe iyi bir örnektir: 60 sonrasının sosyalist şairleri arasında, eski tarz bir lirizme en şiddetli itirazları yönelten ve düzyazı öğelerini (demek, şehir söylemini) kullanmaya en yatkın olanıdır. Ama T. Milli Talebe Federasyonu ödülünü almasını sağlayan ilk şiirinin adı ve konusu da

"Kasaba"dır! Daha sonraki "yazı" şiirlerinde de hep bir kızgınlığın konusu olarak belirir büyük şehir: Sahteliğin kaynağıdır. Son "Şiir Çalışmaları"nda ise şehrin en tenha anlarını, kıra benzediği anları yoklar. İsmet Özel'in şiirinde büsbütün travmatik bir deneydir şehir; Marx'ta olduğu gibi, şehrin gerçekliği, o gerçekliği eleştiren yazının içine sızmıştır onda da: Erotik duygunun kaygan, kaypak nesnesidir şehir, ilk kez görülmüş kadın organı gibi *eksik ve fazla*, hem ürkütücü hem başdöndürücü ("*saçlarıma bin küsur yalnızlığı takıp girdiğim şehre / insan varlığımızdan tuhaf tohumlar bıraksam /../ Gizemli bir dehliz gibi şehri dolaşıyorum / sıkıca tutuyorum kendi şehre karışmaktan alıkoymaya / her yerimde urlar çıkıyor, biraz kürt, biraz köylü, biraz makina*"). Şair, şehre direnmekte, kapılmamaya, oraya kaymamaya çabalamaktadır. Sosyalist şiir yurt'u, ülke'yi "terennüm" etmiştir daha çok. Ülkenin sınırları vardır, şehrin, hele modern şehrin sınırlarıysa belirsizdir. 70 sonrasında sosyalist şairlerin, örneğin Adnan Özer'in, Latin Amerika şiirinden etkilenmiş olması da buraya bağlanabilir: Şehre değil, çok daha saf, çok daha ideal kurgular olan ülke ve kıtaya bakmaktadırlar.

İlhan Berk de şehirde kalamadı uzun süre. Sonradan defalarca dönse de, şehirden alıp rondeau'nun bahçesine götürmüştü onu *Galile*'nin köprüsü. Ya *Atlas*? Buradaki "İstanbul" en güzel şirlerinden biridir, ama bu kitap bir bütündür, parçaları olan tek bir şiirdir:Bir ucunda İstanbul varsa, öbüründe Halikarnassos vardır. Üstelik, daha bu kitapta, gezginin yerini haritacının almaya başladığı görülür: Dalgın dikkat, kayıtçının sistemli çabasına, alanı fethetme, kapsama isteğine dönüşmektedir. *Şenlikname*'deki "nesne betimi şiirleri" de böyle görülebilir. Bir yüz, bir insan, bir yapıt betimlenirken, algılayan ve betimleyen özneden de uzaklaşıyor gibidir. Simmel ve Adorno gibi sosyologlar farketmişlerdir: Büyük şehrin algılanabilir olmaktan çıktığı bir eşik vardır: Zihnin, öznel ve kişisel deneyimin içine sığdırılamıyordur. Nesnesiz kalan özne de içe çökmeye, kurumaya başlar.

Bu yazının başında, deneyimin sonuçta öznelliği de tehlikeye attığını, aşındırdığını ve bu durumda şairin iki seçeneği olduğunu öne sürmüştüm: Kalmak ya da devam etmek. Aynı açmaz, lirik deneyimin aşındığı, özneyle nesne arasındaki gediğin iyice açıldığı bu noktada da ortaya çıkar. Sanatçı ya hiçbir şey değişmemiş gibi davranacak, zeminsiz kalmış öznelliğine tutunmaya çalışacak, ya da şiirin götürdüğü yere gidecek, deneyimin "büzülmesini", küçülmesini şiirin tekniğine dönüştürecektir.

IV

"*İncecik kemiği bir şiirin*". Berk'in 21.9.55 tarihli günlüğünde şunları okuyoruz: "Bir haftadır yeniden düzenimi buldum, hergün yazıyorum artık. Yazmadığım günler üstüme bir huzursuzluk çöküyor (..) Yöremi sıkarım, pis bir insan olurum anlayacağınız. Yazmayı insanın güzelim işi diye düşünürüm. Günlük güneşlik bir gün, ayakkabılarınızı boyatıyorsunuz, sonra da bir kahveye oturuyorsunuz. Böyle bir şey yazmak bence, yaşadığınızı duymak. Öbürü ölümlere eş bir şey." (EYVG)

Daha *Galile* döneminde, yazının deneyimden bağımsızlaştığı, onun yerini almaya başladığı anlaşılıyor. *Mısırkalyoniğne* gibi bir yapıt, bu bağımsızlaşmanın ürünüdür. Ama bu anti-mimetik tavrın tahripkar bir diyalektiği vardır. Yazmanın dışındaki bütün eylemler, bütün deneyimler değersizleşmektedir. Hayatın bakımlılığı, mamurluğu, Haliç'in "umuru" — bunlar artık sezilen, duyulan şeyler değil, yazılan şeylerdir. Şiirin izlenim ve dışavurum anları aşınmaya, kurumaya başlar böylece. Şiirin *sanat dışından* gelen zoru, zorunluluğu, Tanpınar'ın deyişiyle "hamlesi", zayıflamıştır. Yapıt bütünüyle kurgunun, inşanın yasalarına bağımlı hale gelir. Bunun olumsuz sonuçları da görülür bazen: Mondrian'da, konstrüktivist resimlerde duvar süslemesine dönüşmeye çok yatkın bir "nötr"lük vardır. Berk'in bazı şiirlerinde, örneğin *Taşbaskısı*'nda, *Delta ve Çocuk*'ta, benzer bir matlığın hissedilebileceğini sanıyorum. Yazma tutkusu, yazı dışından gelen enerjiyi engellemiş gibidir. Tuhaf bir etki yaratır bu şiirler: Bizden bir karşılık, bir algı kımıltısı beklemiyor gibidirler. Hem ışıklıdırlar, aydınlıktırlar, hem de ilkçağ retorikçisi Halikarnassos'lu Longinus'un "Yüce Üzerine" adlı metninde değindiği o "her şeyi delip geçen şimşek çakımı"nın ışımasından yoksun görünürler. *Delta ve Çocuk*'tan "Olta" şiiri tam da bunu amaçlamış gibidir gerçi:

Gece oltasını hızla çekti?
— Şimdi?

Ama belki de tasarlanmış bir sonuç olduğu ve bu türden kısa şiirlerden zaten böyle bir etki beklendiği için, etkinin (ışımanın) kendisi gerçekleşmez. *Taşbaskısı*'ndan "Rüzgar" şiirinde de benzer bir engellenmeyle karşılaşırız: "*—Ben uyandım! dedi rüzgar / (Bir kitabın sayfaları arasından)*".

Bu engellenmenin (matlığın), başka bir yerde "mutlak üslupçuluk" olarak adlandırdığım bir eğilimin sonucu olduğunu sanıyorum. Anti-mimetik yönelişin bir uğrağıdır bu eğilim, sanatın sadece nesnesini değil, güdüsünü ve enerjisini de kendi başına yaratabileceğine inanır: Kibrin doruğu, bir bakıma. Böylece yapıtın içindeki karşıtlıklar da silinir: İçle dış arasındaki (pa-

rantez içiyle dışı arasındaki), düz anlamla yan anlam arasındaki, ışıkla karanlık arasındaki. Her yer aydınlanınca şimşeğin ışığı da seçilemez. Her şey içse, iç de yoktur. Nesnesini ancak keşfedebilir üslup (deneyim budur), yaratamaz.

Anti-mimetik yönelişin en derli toplu özetini Berk'in poetikasında bulabiliyoruz. Şu pasaj *Şairin Toprağı*'ndan, 1975'de yayımlanmış ilk kez:

> Ozanı günbatımından çok, günbatımı üzerine bir şiirin etkilediğini söyler André Malraux (..) Ozan da ressam da günbatımının değil, bir şiirin, bir resmin peşindedirler. Kağıda ya da tuvale vuracak olan bir şiir, bir resimdir: Günbatımı değildir. Varolan değil, varettiği sözkonusudur (..) Yaşadığı değil, yazdığı, çizdiğidir o. Bir yaşamak sözkonusuysa yazdığının, çizdiğinin yaşamıdır.(..) Bir ozan için doğa herhangi bir kitaptır. *Öğrenilecek ve sonra da atılacak bir kitap.* Yaratıcının koyduğu, ayrı bir doğadır. İnsan etkinliğinin, insan kafasının, yaratıcı insan elinin bir yapıtıdır o.

Tahripkar bir diyalektik, demiştim. Tıpkı teknolojinin gelişmesinde olduğu gibi, sanatta da insanın denetim ve inşa yeteneği arttıkça doğa da bir atığa dönüşüyor. Pratiğin, alışverişin reddi olan sanatın da aslında alışverişin kullanım ilkesince belirlendiğini anlıyoruz:

> Dünya beni kullandığım ölçüde ilgilendiriyor ancak. Bunun dışında dünya yok sanki benim için: Bir gök, bir deniz parçası ilgimi çekmiyorsa, onu görmemeye, yok saymaya başlıyorum hemen. Baştan beri dünyayı yazılacak bir yer diye bilmemden kaynaklanıyor bu kuşkusuz (..) Dünyayı kullanmak istemek de bundan başka bir şey değildir: Onu aşka dönüştürmek. Bu dünyada kimi şeyleri görmüyorsam, onları dışlıyorsam,(..) bu alışverişte, bu aşkta ellerinden tutamamamdandır elbet. (17.12.77; EYVG)

İki yol, öyleyse: Bu doğadan uzaklaşma sürecinde bile belli bir sıcaklığı korumak adına kişisel bir üsluba bağlı kalmak, eski izlenim ve dışavurum anlarının mumyasına dönüşmüş bir öznelliğe tutunmaya çalışmak; ya da gitmek, konstrüksiyon ilkesini daha da ileri götürmek ve yitirilmiş dışavurumu nesnenin kendisinde bulmak.

İkisi de her zaman aynı anda gündemdedir İlhan Berk'te. Birincisi, İlhan Berk üslubunu verir bize, o söyleyiş özelliklerini, uzaktan bakıldığında manyerizm de sanılabilecek o kaçınılmaz tekrarları; ikincisiyse sessizliği verir, nerdeyse işitilebilecek bir sessizliği. Ve bazen, yine sessizlikten yapılmış bir şekil gibi, dışavurumun, ifadenin kendisi beliriverir bu sessizliğin içinden. Bir ışıma olur, ama artık öznenin doluluğunun ("Ruhum, İlhan Berk köprüden...), adlandırma ve adsızlaştırma özgürlüğünün verdiği bir kamaşma değildir. Nesneye geçiş anıdır: Uç noktaya götürülmüş yazıcılık, inşa, şairin sözcükleri *kullanırken* onların isteğine de *boyun eğmesine* yol açar. Doğayı kullanırken, sözcüklerin de kendisini kullanmasına izin vermiş gibidir şair.

'Bu oğlan, dedi, daha ne kadar kaçacak?
Onikisinde kaçtı, onaltısında kaçıyor.'
Böyle deyip sustu. Ağzının sol yakasında
Toplayıp uzun mu uzun bıyıklarını.
Erzurum'dan mı Tunceli'den mi geliyordu?
Ve dünya şimdi ne kadar büyüktü,
ilk anlıyordu
Havada dönüp duran bir kuşa çevirdi,
sonra gözlerini
Çekilip içine.

Sustuk biz de,
kapanıp her birimiz içine.

("Kayıp Oğlunu Arayan Bir Baba İçin Şiir", *Denizeskisi*)

Yanlış hatırlamıyorsam, Ece Ayhan bu şiirin ilk iki dizesindeki ifade yoğunlaşmasına dikkat çekmişti: Soran bir *yüz ifadesi* kadar belirgin ve onun kadar tanımsız bir anlam birikmesi. Büyük şiirde görülür: Şiirin anlattığı öykü, aynı zamanda kendi öyküsüdür, kendi tarihi için bir mecaz. Susan baba, şiirin eski öznesidir, yorularak buraya gelmiş ve kalmış: Aramış, denemiş ve kalmış. Sanki bu arayıştan yapılmıştır öbürü, kaçan. Arayış, deney, nesnesini bulamaz ama kendisi o nesneye dönüşür, yeterince ileri götürülmüşse, yormuşsa arayanı. Poetikadan son bir not: Yazmanın egoizmini şöyle sonuçlandırıyor şair: "...Böylelikle bir şiir, bir resim, bir beste kendi doğasını getirir. Kendi olur. Yaratı, doğadaki bir kuş, bir ağaç, bir insan gibi ayrı bir varlıktır." (*Şairin Toprağı*) Mimetik dürtü, doğadan uzaklaşma yolunun ucunda, yapıtın kendisini, yapılmamış, doğal, yazılmamış bir şeye benzeterek yeniden belirir: Şairin arayışı, üslup, yeterince sürdürülmüşse eğer, bulunamayacağının anlaşıldığı noktaya kadar götürülmüşse, ele geçmeyecek şey olarak bir kez daha bulunur: Uçuşuyor, konamıyor. Kalmak imkânsız.

İ K R A M

Niyazi Doyran

Cem'e

Sıkıca tuttuğu ele yönelttiği "Cola alalım mı?" seslenişi ikiliyi en yakın büfeye taşıdı. Kadın boşta kalan elinin altında, salınan çantadan cüzdanını buldu. Kadının, satıcıdan bir tane cola istediğini duyan çocuğun suratı ekşidi. Cola, kadının eline ulaşınca çocuğun suratındaki ekşime taze heyecana maya oldu.

"Ben açayım..." Kadın kutu colayı çocuğa uzattı. Çocuğun kömür gözlerindeki ışıltılar kadının boş gözbebeklerini doldurdu. Kadının da yardımıyla, patlayan kutu cola, huzur dolu nefes aldı.

Çocuk, colayı ağzına götürmeden yanındakine uzattı. Kadının "Önce sen iç" emriyle kararsızca colayı ağzına götürdü. Yudumlamadı. İçmişcesine ağzını şaplattı. Yaz günü kadının tinini saran esinti, geçmişte cola karşıtı söylevlerinden seçkiler fısıldarken, çocuğuyla birliktenliği kesintiye uğradı. Oyunun farkına varamadı. Kadın zoraki olarak uzatılan colayı ağzına götürdü. İçmeden çocuğa geri uzattı. Çocuk "bir daha" nidasıyla gülümsedi. Kadın gene aynı hareketleri yaptı. Çocuk "son defa" diye kadını ikna etti. Kadının tahrik olan damak tadı, gırtlağını ıslattı.

Kadın "iç şunu" bağırtısıyla colayı çocuğun eline tutuşturdu. Sokağın ucunda görünen çocukparkı, annenin gönül alıcı sözlerinden daha etkili oldu; çocuğun gözyaşlarını kuruttu.

K A P I A R A L I Ğ I

Halil İbrahim Özcan

Tercihan uzaklaşmalıydım. İlk büyük yorgunluğum olsa da yaşadıklarım yaban atlarının mevzilerinde kalmalıydım. Bunu, kapısız, penceresiz, taştan oyulmuş kulede boğuşurken ezici bir terkediş yolculuğunda yapmalıydım. Gerekli gördüğüm yerlerin altını çizerek, hak alma grevlerinden, ölüm oruçlarına dek uzanan sırrımın atalar sözlerine sığınmadan, sezdirmeden rahatsız edici oluşu kendini açığa vurmada nasılsa bana yol gösterirdi ayinler kapısında. Ayinler kapısında takılı kalmıştı kanım. Büyük saygınlıkların ertelenme sonrasında yaralarımdan sürünerek yol bulurken geldiğim gene bir başka ayinler kapısı olmuştu. Kurşun izlerinin olduğu duvarlarda gençliğim vardı. Kaybolmamış eskileri açıktan savunmak adına bütün uygulamaları bir yana bırakıp koşmuştum. Engeller o inanılmaz yokluklarına gömülmüşlerdi. Balçıklar, balçıklar arasında inançlılarca savaşa çağrılı kılınmak kendini aşağılanmalarla aynı boruyu öttürmekken biri artık bundan sıkılıp içgüdüsel olarak göklere karşı borusunu öttürmek için beklememeliydi. O birisi ben olamaz mıydım? Boşuna. Boşunaydı gerçek dünya-ya tutunma isteği. Boş inançtı en basitinden uydurma yükseliş deneme yalpalamaları. Her sırrın çekirdeği çürümüşlüktü artık.

Sokaklar ölü yüzlerini kalabalıklar içinde taşırken, burunlar, kulaklar, saçlar, omuzlar arasında ilerliyordum ilişkiye yeni biçimler eklemenin taşbaskısında. Sıcaklığı, teninin kokusu, özür dileyişindeki sesinin rengi her şey ama her şey toparlanmama yardımcı olan parçacıklardı. Ne zalimlik. Belli belirsiz olan gözyaşlarına boğulma seansı bir müzik aletinin akortu ya da kendi tınılarıyla kendisine bile görünmeden kızarmış yanaklarına kadar dökülen saçlarının dağınıklığıyla kalmıştı. Kadınlığını utancına boğmüştü. Dişleriyle uçurtma iplerini kestiği günlerin gerilerde kaldığını çok iyi biliyordu. Gözyaşı, hüznün tülünü okşuyordu rüzgârla. Gözyaşı şişesi etiketinden geçip kûfî kitabelere adını dökmeden yaşayacaktım bundan sonra da. Yanılgıların toptancı halindeki komisyoncusunun günlük kazancı diyordum yaşadıklarıma. Bu bir yakınma değildi. Tercihleri rolünün gereği saptırılmış, ayar edilmiş başkalarının yaşantılarından küçük çekimlerdi. Her şey

bulanıklaşmıştı. Hayatta son hazırlıklar hiç bitmeyecekti hayatın anlamı arayış ve bekleyişken. Gerçek bir başlangıç zaten yaban palmiyelerinin gölgelerinde kalmıştı başka birlikteliklerin o sakınımsız heyecanı ve serancamı içinde.

Zımnî baskınlarını yaşıyordum onun. Kazanmış ve tüketmişti. Yoktu. Yok-luğu, son düğümünü attığım seher yellerinin götürdüğü kokusundaydı. Sırrı tebessüm ötesine taşan tekrarlanan kapı aralığı son vedada, yolcuları üstünden boşalmış iskele yalnızlığıydı. Kapı aralığında soru yoktu zamana. Anılar kuyusu. Orada üşürsün. Üzülür ve beklersin. –Sus! Düşürme adına kimsesizliğini. Kahret ki bahtının gülü açılsın avuçlarında– Bayrakta derviş zikriyle, meramı kesinleşen şaşkınlıklarla biraz da inanamamışcasına duruyordum olduğum yerde. Vapur gitmiş deniz orada kalmıştı.

Susmayı konuşmaya indirgemiyordum. Garip bir baş dönmesinin yarattığı hiç değilse değiştirilebilir anlamını sonlamaya çalışırken ne söylerse söylesin gerçek anlamda onu susmanın beklentilerinde buluyordum. Çıt yoktu. Kötü niyetlilerin getirdikleri sözler de rahatlatamıyordu. Rahatlayabileceğim yerde taşların üstünde bıçak döndürecektim ateşler saçarak. Hükmü yoktu. Paylaşılmaz maddiliğin çamaşır makinasında kalan kirli sularını dışarı akıtırken bekleme süresine ayak uydurmak için kızgınlıkla içime bakmıştım acısını yastığa gömülü başımdan silmeye çalışırken. Telefona uzanmak isteğim sonsuza gömülmüştü. Çağırsa, çağırsam nelere mal olacağını kestiremediğim duygusallıklar yaşanacaktı aramızda yok yere. Boş yere tutuklanacaktım gene. İnsan kendini bir başkasına verdiğinde karikatürize oluyordu sonunda. Veda çığlığı tükenişe atılan büyük adımdı. Geçmişe yönelik biriktirdiklerimin yoğunluğu gene günah çıkartıcı güncelere benzemişti. Sahilde, o sıcakta fal bakan kalın giyinmiş çingene kadının mahzunluğundaki güneşti. Küçük aydınlık bir çemberdi o. Parentez başlıyordu sığlarda kalan budalalıklarda. İnsanın kafasının içi karışık olunca öteki bütün lanetli suçlar asılsızlaşıyordu. Ne yani yola çıkarken bilincimin çoğunu hunharca harcamalı mıydım? Parmaklar yüzüklerini sıyırmıştı. Konuşmak zorunda kalacaktım. Ne ayıp! Tahammülsüzlükler ve yükümlülükler çekici gelmiyordu. Zırh gerekliydi. Zırhım vardı. Zırhım delikdeşikti. Eskiden buğday rüzgârlarında sertleşmiş yüzüm vardı geriye kalan esmerliklerde. Beyaz bir uykuyu sürdürüyordu. "Keyif" diyordu bu hedeflenmiş özenli kurnazlığına.

İstanbul İstiklâl'den silinmek üzereydi İmam Adnan Sokağı'ndan baktığım naylonla kaplı penceremde. Sevmiyordum küçük dalgaları. Boğulmak için büyük dalgalar gerekmiyor muydu insana. Gücümle cesaretim orantısızdı. Örseleniyordum çokca. Alışkanlıklarımı sürdürüyor ve böylece de yaşadığımı sanıyordum hah hah ha!

Kafamın içini boşaltıp yüreğimin derinliklerinde egemenlik kurmak şaşırtıcı özgürlük alanım olabilirdi kim bilir? Münzevi biriyle konuşmak için içimde biri olmalıydı. Yoktu. Allah kahretsin! Ruhum erişilmez bir çift göz elâsıydı yeşili çalınmış baharlarda. Kurmaca bir dünyada yaşıyoruz ve çoğumuz vehmederek oynuyoruz. Şu aşağılık doğumlar içinde üzerimize ayrılıklar sıçramadan yaşayabilmek mümkün mü? Öyleyse neden zihnimizi meşgul edenler hep yaşıyorlar ki?

Sızılı bükülüşüm kanı içine akıtan kama suskunluğundaydı. Toprakta küçük bir tümsek içinde gömülü olarak bulmuştum onu. Kabzası işlenmişti. –Keşke burada araya girerek, kabzası sedeflerle işlenmişti diyebilseydim – Değildi. Camda kırılan gülüş artığı bir küpenin kulak memesini okşar halini seyrederken dağılıyordum. Bulmaca çözüyordu anestezi uzmanını beklediği koltukta. Unutulmak; kendini dışarı atmaktır bazan zamandan. Unutmak; deniz kıyısında denizin çağrısına olumlu cevap verip kaybolma isteğine düşmüştü. Yorgunluğumda dilsiz bir satıcının elinden aldığım tarakla saçlarımı tararken bozulmuş gerçekliklerin devasa kuşlarının kanatlarına dokunuyordum. Boştu. Kendime küsmeliydim. Onu düşünmek başka kışların karıydı artık. Bunu biliyordum. Kısa ömürlü olan sesim cezalandırılacaktı. Dile gelen, bütün sokak köpeklerinin sallanan kuyruklarındaki bitmemiş düştü. Bir halkada dönerken söylenecek tek şey kanamalı kopuştu. Başparmağımı kaybediyordum. Başparmağım kayboldu.

Metis Edebiyat'ta Bir Klasik

Barbey D'Aurevilly

SUÇTA MUTLULUK

Fransızca'dan Çeviren: Aysel Bora

Metis Yayınları
Başmusahip Sokak 3/2, Cağaloğlu / İstanbul

FEMİNİST İYİMSERLİK... NEREYE KADAR?

Gülnur Savran

Lynne Segal'in *Ağır Çekim: Değişen Erkeklikler, Değişen Erkekler*'i Üzerine

Feminizmin, 1980'li yıllarda bütün dünyaya yayılan karamsarlık salgınına karşı özel bir bağışıklığı yoktu; bu karamsarlıktan onun payına da bir şeyler düşecekti; nitekim düştü. ABD ve Britanya'da birçok feminist, "erkek olmak"la erkek şiddeti ve erkek iktidarını birbirine indirgerken, Fransa'dan erkek söylemin aşılmaz duvarları içine hapsolmuş olduğumuza ilişkin uyarılar gelmeye başladı. Britanyalı ve ABD'li feministler içinde, daha 1970'lerde, "şiddetin erkek, erkeğin şiddet", "pornografinin teori, tecavüzün pratik" olduğunu söyleyenlerin ve çareyi kadın dünyasına ve kadınlığın erdemlerine sığınmakta bulanların azımsanmayacak bir ağırlığı vardı. Ama o dönemde bu kadınlar hiç değilse bir feminist ütopya umudunu taşıyorlardı. Fransız rasyonalizmi bu türden safdilliklere razı olamazdı: "özcülük" ve "doğalcılık", hele yapısalcılık-sonrası iklimde yetişmiş bu kadınlar için sözü edilemeyecek sığlıklardı. Onlara göre bizi baskı altında tutan, görünmez kılan, erkekliğin saldırgan özü değil, erkekliğin ve kadınlığın "söylemsel kurtuluşu"ydu. Bu sembolik düzenin bizi yok etmesine karşı direnmenin yolu ise kadın bedeninin ve anneliğin şiirinden geçiyordu.

İster "özcü" bir anlayışa dayansın, ister "söylem" odaklı olsun, bu görüşler feminist politika yapmanın olanaklarını ortadan kaldırıyor. Toplumsal ilişkilere ve işbölümüne dayalı bir sistem olan cinsiyetçiliğin somut temellerini sarsmanın yolunu tıkıyor. Erkeklerin kadınlar üzerindeki egemenliğini yıkmanın somut imkânları üzerinde düşünmeyi olanaksız kılıyor.

Ağır Çekim Lynne Segal'ın böyle bir kapana sıkıştırılmaya karşı duyduğu tepkiyi, hatta yer yer öfkeyi dile getiren bir kitap. Yazarın bütün çabası, erkeklerin değişebileceğini, cinsiyetçiliğin yıkılabileceğini gösteren bir teorik çerçeve kurmak. Bu öyle bir çerçeve olmalı ki, değişimin teorisini yapabilmemizi

* Çeviren: Volkan Ersoy, Ayrıntı Yayınları, 1992.

sağlamalı; feminist politikanın mümkün olduğunu ortaya koymalı.

Segal'ın gerçekten de cinsiyetçiliğin karmaşık yapısını kavramaya olanak veren bir yaklaşımı var: Yazar bir yandan, erkek egemenliğinin, onun somut gerçekliğini oluşturan iki boyutunu, erkek kimliği/psikolojisi ile bütün bir toplumsal ilişkiler ağını birbirine indirgemeden ilişkilendiriyor; öte yandan denetim mekanizması oluşturduğu gerçeğini muğlaklaştıran bir tahlil geliştiriyor*.

Yine de ben kitabı çok severek okudum. Bazen Segal'la çok özdeşleştiğimi hissettim, bazen çok yabancılaştım, kızgınlık duydum. Erkek egemenliğini erkek psikolojisinden koparıp sadece toplumsal yapı düzeyinde ele almayan bir sosyalist feminist tahlil görmek beni çok heyecanlandırdı. Ama öte yandan, hem sosyalist hem feminist olup hem de bu kadar iyi huylu olunabilmesi şaşırttı, düş kırıklığına uğrattı. Özel alan ile kamu alanı arasındaki duvarı hedef almak ve feminist politika yapmanın imkânını tam da burada görmek, bugüne kadar (ve hâlâ) kendimi sosyalist feminist olarak nitelendirmemin en önemli gerekçesiydi. Segal'la bu yüzden çok özdeşleştim. Buna karşılık, son derece sınırlı, çelişkili ve her an geriye dönüşü olabilen değişimlere bu kadar umut bağlayabilmesi yer yer bana değişimden farklı şeyler anladığımız duygusunu verdi.

Bende bu kadar karmaşık düşüncelere yol açan bir kitabın okunup tartışılmasında yarar görmem şaşırtıcı olmasa gerek.

* Bu konuda daha ayrıntılı bir eleştiri için *Sınıf Bilinci*'nin çıkacak olan 12. sayısındaki yazıma bakılabilir.

İskender Savaşır

MASALDAN SONRA

"Öyle bir metin yazmak isterdim ki,
yazı açısından, yazılabilirlik, anlaşılabilirlik açısından
bir enkazı andıran bu hayatın kendine özgü tadını da
hissettirebilsin."

Cumartesi Yayınları

Salih Ecer

SEFER ŞİİRLERİ

1
Kağıdın ve kalemin hatırası için

Dua et
alınmamış olsun
sefere çıkan askerler.
Bugün yağan yağmur
etimizle oynamamış olsun.
Gece geçen zaman
bütün bereketiyle gelip
eline dokunsun.

7
Hasretimin hatırası için

Bu sefer aklımı tamir ettirdim
kulak şiirine son verdim.
Bu sefer ne mayıs oldu yağmurlarla
kalın giyindim
pabuç eskittim.
Bu sefer ne çok konuştuk çocuklarla
uçurum eskittim
acı eskittim.

Yağmur bir durdu
güneş'in kızı patladı
şehrin damlarında.

Bu sefer tohum sakladım
çocuk özledim
diz çöktüm.

Her sükûnetin bir işareti olmalı kollarımda
gemicilerin
yazıcıların
habercilerin.
Her sükûnetin bir mesleği olmalı
sol bileğimden başlamalı
inceldiği yerden kopmamalı bundan sonra.

Bu sefer çocuklarla
ne ganimetler kurduk İstanbul'da.

İSİM ŞİİRİ

Şimdi dağ şiirlerine geçiyorum:
Yukardan bir yerden
göz alabildiğine derin
evimizin komşusu olmamış
mum yakan karşı sahillere
sahra dürbünleri kuruyorum.
Amacım, hücum.

Bilmem söylesem mi, bizim bu köyün bir huyu vardır
dağa dağ derler, kuşa kuş.

Dağa göl de, kuşa ayran
ayrana mum
bana sen de
güllerime Mahmut.

Memluk ülkesi tarih hocamın öğrettiği şekilde
gömüldü tarihe
Periskop derdinde bir denizaltı gibi.

Enver Topaloğlu

HAYAL HAN

15.
meğer zamanmış solgun çiçekler isteyen seslensin diye uçurumu
senmişsin zamanın uçurumuna solan çiçeklerin zavallısı

nasıl tık sesiyle bitti rüya
ve nasıl bir saka olan ömrü çok sürmediyse yaşananın
her şeyin birazı işte
her şeyde bir haydut vardı senin olan haydut
ve nasılsa her şeyden burukluğun kaldı

raslantı bir cumartesi kazası mıydı şeytanın inceliği olarak
değildi de
belki kırmızı bir fulardı
matador olan acının araya bıraktığı
saatlerdeki boğayı gösteriye çıkarsın diye

her şey umutsuz bir yalan mıydı yoksa
kandın
yalnızlığın avutulmaz oburluğundan
ellerinin ucu gözüküyor çünkü
uzuyor
uzuyordu tırnakların

16.
boynundan
boynundaki at heykelini uyaran beyaz
bir at heykelindeki atı uyaran gri saatleri
gri saatleri ah
bir gün yarıya indirdiğin bayrağını
sönmüş bayrağını dalgalandıran
gri saatleri geçiyordu
gözlerinin parlaklığını bulup bulup yitirdiği yerden

17.
susuyorsun ya bir avuçsun açıldığında
sevgiye de acıya da açılsan açıldığında
bir avuçsun sen

zaman gölgesiyle oynuyor her şeyin
üstüne devrilen her şeyin gölgesiyle
gövdesinin ölüsüyle oynuyor zaman

18.
ayaklarının ucuna basarak kıyasıya bir balerin
geçip gidiyor deniz yeryüzünü sürükleyerek aşkın
coğrafyasız bir nehrin yankısı

19.
hala soruyorsun bir gün kurusu muydu raslantı
şeytanın bencilliği olarak
hala

SAAT BEŞ SAATİN BEŞ OLMA HALİ

güneşi uzun bir saksafon solosuna döndürmüş bir gün
güneşli
içinden konuşmalar geçen çarşılar bulunan bir adam
çiçek pazarları parkları ve avareleriyle olağan bir şehrin
saat beş olma haliyim

deliyim
belki inceliğim
deliliğim
içinden konuşmalar geçen bir adam
sesimi
kime
nereye
niye

serseri gölgelerin perileri yardım etti
düşsel bir hazirana karşı
denize girdim

nerdeyim ülkemi ve pusulamı yitirdim
yağmurlu bir çocukluğun ormanına giriyorum
iki parmağımın arasında
bir ses matador gururumla dans için yalvarıyor
yüzüne geri dönen çingenenin bungunluğuyla
savruluyor pelerinim

güneşli güneşi tepelerde bir trompet korosuna döndürmüş bir gün
deliyim belki inceliğim deliliğim

Hasan Aydın

"MISPLACED CHILDHOOD"

aynadaki gibi annen
ve aranızdaki sır
sıyrılır biliyorsun ses
gizli kalır

spiral bir a'dır
ölüm
gölge gelmeden ve
perde inmeden
önce

aşk ve gülüm ve y

ŞAHİR

Oysa, dedi Kratylos adlar
değişmeden kaldı.

Pustu şuur uykuyla unutuşa
herkesi yanıltan aydı.

Yarı açık çekmecede
toz ve eşyanın fi! hali.

Çekip çıkardı şiiri
cani.

L'ULTİMA DONNA

İskender'e

Bazı günler kan gelirdi; yazıda... ve
kazıda. Uzuuun yürüyüşlere çıkardın
sık sık ve çok uzun. öfkeler
coğrafyası! Çırpınıyor zaman, dar
hazneyi arıyor kıskanç damar
cam; su, kum öyle fağfur
kırılgan. Aşk ve işte nihayet!

DEFTER

Sayı 19, Kış 1992